l'éducation musicale

REVUE MENSUELLE

LE NUMÉRO : 4 F. / MAI 1971 **178**



L'EDUCATION MUSICALE

Revue mensuelle culturelle et corporative de l'enseignement de la Musique en France
(Etablissements d'enseignement général, Conservatoires et Ecoles de Musique)

Direction et Administration : **3, rue des Ecoles - 77 - Bois-le-Roi (S.-et-M.)**
Téléphone : **437-69-91** C.C.P. : PARIS 1809-65

Fondateur : R. VIEUXBLÉ Directeur : A. MUSSON

Abonnements :

1° Abonnement simple (10 numéros par an) .... France : **F 28** - Etranger : **F 34**

2° Abonnement couplé (10 numéros par an de l'abonnement simple et le Supplément Iconographique comprenant 5 iconographies par an) : France : **F 37** - Etranger : **F 43**

Souscription par chèque bancaire ou par versement au C.C.P. 1809-65 PARIS à « L'Education Musicale »

Les abonnements sont tacitement reconduits.

La revue ne paraît pas pendant les grandes vacances scolaires (août et septembre)

Vente au numéro :

Education Musicale (seule) .... **F 4**

Education Musicale et Suppl. Iconographique **F 6**

1° *Tout changement d'adresse doit être accompagné de la somme de 0,75 F.*
2° *Une enveloppe timbrée doit être jointe à toute correspondance impliquant réponse.*
3° *Les manuscrits ne sont pas rendus.*
4° *Les numéros voyagent aux risques et périls du destinataire.*

Sommaire



Pages :

L'exemple musical ornant notre page de couverture (extrait de la partition d'orchestre de La Péri, de Paul Dukas) est publié avec la très aimable autorisation de l'éditeur : Durand, Paris.

COLONIES DE VACANCES MUSICALES

De nombreuses organisations ont mis au point **Vacances Musicales** et **Stages musicaux** pour enfants, adolescents et adultes.

Faute de place, nous ne pouvons que publier les noms et adresses de ces diverses organisations, toutes fort intéressantes.

C'est auprès d'elles que les familles soucieuses d'allier détente et culture trouveront ce qu'elles cherchent.

1°) **Fédération des Centres Musicaux Ruraux :** 34, rue d'Hauteville, Paris 10e - Tél : 824-84-11 et 523-12-73.

2°) **A Cœur Joie :** 5, rue Jussieu, 69-Lyon 2e - Tél : (78) 42-52-44.

3°) **Fédération Nationale d'Associations Culturelles d'Expansion Musicale (F.N.A.C.E.M.) :** 23, rue Asseline, 75-Paris 14e - Tél : 734-02-72/73.

4°) **Ligue de l'Enseignement (UFOLEA) :** 3, rue Récamier, Paris 6e.

5°) **Association des Parents d'Elèves de l'Ecole Nationale de Musique de Caen.** Trois séjours sont prévus : **a)** enfants de 9 à 12 ans ; **b)** jeunes de 13 à 15 ans ; **c)** jeunes de 16 ans et plus. Du 2 au 27 juillet. S'adresser **sans tarder** à l'A.P.E.C., 13, rue Bellevue, 14-Caen - Tél : (31) 81-71-69.

Pour les Jeunes...
Musique du Monde

Emissions bimensuelles réalisées par MUSQUE ET CULTURE (chaîne France-Culture) :

Emission du 14 mai 1971 de 11 h à 11 h 30 :
1re Symphonie de Dutilleux
(1er et 2e mouvements).

Emission du 28 mai 1971 de 11 h à 11 h 30 :
Bacchus et Ariane (2e suite) de Roussel.

Emission du 11 juin 1971 de 11 h à 11 h 30 :
1re Symphonie de Dutilleux
(3e et 4e mouvements).

Ces émissions illustrent les analyses présentées dans les publications mensuelles (Fiches Pédagogiques destinées aux Educateurs et « Feuillets des Benjamins de la Musique » pour les élèves), éditées par MUSIQUE ET CULTURE.

Rappelons que MUSIQUE ET CULTURE édite également des disques d'éducation musicale qui ont obtenu le « Grand Prix International de l'Académie Charles Cros » dans la section PEDAGOGIE, et le « Diplôme du Meilleur disque Loisirs-Jeunes ».

Pour tous renseignements : écrire à **MUSIQUE ET CULTURE,** 24, avenue des Vosges - 67 - STRASBOURG.

UNIVERSITE DES SCIENCES
HUMAINES DE STRASBOURG

INSTITUT DE MUSICOLOGIE
22, rue Descartes, 67 - Strasbourg
(adresser le courrier au 25, rue du Soleil, 67 - Strasbourg)
Tél. : (88) 36-41-13, postes 276 à 278

LA MUSIQUE A L'UNIVERSITÉ

L'Institut de Musicologie est rattaché à l'U.E.R. des Sciences historiques de l'Université des Sciences humaines de Strasbourg. Il assure : 1° **une enseignement d'Education musicale** sanctionnée par un Diplôme Universitaire d'Etudes Littéraires ou D.U.E.L., mention Education musicale (2 années d'études), par une licence (3e année) menant à un C.A.P.E.S. (4e année), éventuellement à une Maîtrise ; 2° **un enseignement supérieur de la musicologie** sanctionné par un Certificat d'Histoire de la Musique et Musicologie ou C 1 (une année d'études), menant à une Maîtrise spécialisée de Musicologie (2 années). Il aide à la recherche dans tous les domaines de la musique et prépare aux différents doctorats.

I. EDUCATION MUSICALE

Seules les deux années du 1er cycle fonctionneront au cours de l'année universitaire 1971-72. Les études de 2e cycle ne débuteront qu'à la rentrée de l'année universitaire 1972-73.

Le 1er cycle d'Education musicale est un tronc commun s'adressant à trois catégorie d'étudiants : 1° de futurs professeurs de musique dans les établissements secondaires ; 2° de futurs historiens de la musique et des musicologues se destinant principalement à la recherche ; 3° des étudiants d'autres disciplines désireux d'inclure la musique parmi les valeurs libres de leur D.U.E.L.

L'enseignement est organisé par unités de valeur (U.V.). Les deux années du 1er cycle comprennent chacune 6 U.V., dont 4 de musique :

1° **Eléments de la musique,** solfège, analyse et écriture (en 1re et en 2e années) ; technique de documentation et d'expression (en 1re année) ; organologie et acoustique, écoute et pratique de l'enregistrement (en 2e année). Des équivalences partielles sont admises pour cette U.V.

2° **Histoire de la musique,** formes musicales, initiation à l'analyse historique, analyse des œuvres (en 1re et en 2e années).

3° **Pratique individuelle de la musique :** pratique d'un instrument. Sont reconnus valables tous les instruments enseignés au Conservatoire de Musique de Strasbourg ; le chant leur est assimilé à condition de se placer à un niveau technique suffisant. Si l'instrument est monodique ou s'il s'agit du chant, il s'y adjoint obligatoirement l'étude élémentaire du piano. Les étudiants se prépareront à cette U.V. soit par leurs propres moyens, soit par des cours organisés au Conservatoire de Musique de Strasbourg. Des équivalences sont admises pour cette U.V.

4° **Pratique collective de la musique : participation obligatoire aux répétitions de la Chorale des Etudiants d'Education musicale ; participation recommandée aux autres chorales universitaires (voir plus loin), aux classes de musique de chambre et d'orchestre du Conservatoire.**

5° et 6° **Deux unités de valeur de culture générale** au choix de l'étudiant. Sont conseillés : littérature française et étrangère, philosophie et esthétique, histoire de l'art, langues étrangères.

Enseignants (année 1970-71) :

— Marc HONEGGER, directeur de l'Institut de Musicologie ;
— Marie-Claire PATIER, assistante de l'Institut de Musicologie ;
— René KOPFF, professeur d'Education musicale au lycée Kléber de Strasbourg ;
— André STRICKER, professeur d'orgue au Conservatoire de Musique de Strasbourg :
— Marie-Claude VALLIN, professeur d'Education musicale.

Il est recommandé aux étudiants intéressés par cet enseignement de prendre une pré-inscription par correspondance à l'Institut de Musicologie. Inscription définitive à prendre par correspondance au Secrétariat général de l'Université des Sciences humaines, 22, rue Descartes, 67 - Strasbourg, à partir du 1er juillet 1971. Les étudiants qui souhaitent résider en Cité universitaire doivent demander leur inscription dès que possible au CROUS, 1, quai Dietrich, 67 - Strasbourg.

II. ETUDES DE MUSICOLOGIE

Elles font partie du 2e cycle et sont réservées aux étudiants ayant déjà fait des études musicales et ayant obtenu un D.U.E.L. Ceux-ci préparent en deux ans la Maîtrise spécialisée de Musicologie (C 1 de musico-

logie en 1re année ; C 2 à option, préparation et soutenance d'un mémoire en 2e année) et peuvent ensuite se diriger vers les différents doctorats.

Le programme du C 1 de musicologie prévoit l'étude de questions relatives à l'histoire de la musique, d'œuvres musicales de toutes les époques de textes littéraires, esthétiques et théoriques relatifs à la musique. Il est complété par des travaux pratiques de paléographie musicale, de réalisation de basses chiffrées et de lecture de partitions d'orchestre, liés à l'analyse musicale et historique d'œuvres variées de toutes les périodes de l'histoire de la musique.

Enseignants :

— Marc HONEGGER, directeur de l'Institut de Musicologie :

— Marie-Claire PATIER, assistante de l'Institut de Musicologie.

III. BIBLIOTHEQUE

Bibliothèque de travail et de recherche, ouverte tous les matins de 9 h à 12 h, réservée aux étudiants inscrits. Editions originales de musique ancienne. Microfilms. Editions scientifiques des maîtres anciens, classiques et romantiques. Fonds de musique contemporaine. Théoriciens. Nombreuses études historiques, techniques et esthétiques. Ouvrages bibliographiques. Dictionnaires. Revues spécialisées. Discothèque avec cabines d'écoute. Fichiers Auteurs, Matières.

IV. ENSEMBLES MUSICAUX

Chorale des Etudiants d'Education musicale (dir. Marc Honegger).

Assure la préparation de l'U.V. « Pratique collective de la musique ». Programme 1970-71 : Chansons de Freude » ; Roméo et Juliette de Berlioz avec l'orchestre municipal de Strasbourg (dir. Louis Frémaux) ; Suite pour piano et chœur en vocalises de Georges Migot.

Tous les mercredis de 18 h à 20 h 30, Université des Sciences humaines (Esplanade), Salle de la Table Ronde.

Chorale de l'Université de Strasbourg (dir. Jean-Paul von Eller).

Programme 1970-71 : Chansons de la Renaissance ; anthems de H. Purcell ; Ode à Sainte-Cécile « Hail bright Cecilia » de H. Purcell, avec un orchestre de l'O.R.T.F.

Tous les mardis à 20 h 15, Palais Universitaire, Salle Pasteur.

Ensemble vocal Universitaire de Strasbourg (dir. Erwin List).

Programme 1970-71 : Chansons de la Renaissance ; « Magnificat » de J.S. Bach et cantale « Donna che in ciel » de G. Fr. Haendel avec l'orchestre du Collegium Musicum de l'Université de Bonn ; « Roméo et Juliette » de Berlioz.

Tous les vendredis à 20 h 15, Palais Universitaire, Salle Pasteur.

Chœur madrigal de l'Université de Strasbourg (dir Jean-Paul von Eller).

Programme 1970-71 : Chansons et motets de la Renaissance française et espagnole ; « Messe » d'Igor Stravinski et « Petites Liturgies de la Présence divine » d'Olivier Messiaen avec l'Orchestre Radio-Symphonique de Strasbourg (dir. Roger Albin), un wek-end par mois.

Orchestre Universitaire (dir. Erwin List).

Tous les lundis à 20 h 15, Palais Universitaire, Ancien Institut de Musicologie.

Psalette grégorienne (dir. Wackenheim).

Accueille tous les étudiants désireux de se familiariser avec le répertoire du chant grégorien.

Répétitions : se renseigner à l'Institut de Musicologie.

Tous ces ensembles participent aux « Journées de Chant Choral » organisées chaque année depuis 1961 par l'Institut de Musicologie.

N'oubliez pas que c'est avant le
15 mai 1971
que doivent nous parvenir vos pétitions

POUR LA DEFENSE
DU PROFESSORAT D'E.M.

Certes, elles arrivent en nombre ;
que les retardataires se hâtent

(Voir notre numéro 177, avril 71, page 17/257)

CÉSAR FRANCK (1822-1890) :

Sonate en La majeur pour piano et violon (1886)

par Jean MAILLARD

Professeur au Lycée François Ier, Fontainebleau

A. **Bibliographie :**

DUFOURCQ N. et collaborateurs, **Dictionnaire de la Musique,** Edit. Larousse, Paris 1957, tome 2, 586-587.

GALLOIS J., **Franck,** Edit. du Seuil, Collection « **Solfèges** », n° 27, Paris, 1966, 151-156.

GROZ A., **La Sonate piano-violon de César Franck,** in **Le Courrier Musical** du 15 juin 1908.

d'INDY V., **Cours de composition** (rédigé par A. SERIEYX et G. de LIONCOURT), 3 tomes en 4 volumes, Durand, Paris, 1912-1950, II, 424-426.

JARDILLIER R., **La Musique de chambre de César Franck,** Mellottée, Paris, s.d. (1929).

LANDORMY P., **La Musique française...,** 3 volumes, N.R.F., Paris 1944, II. **De Franck à Debussy,** 49-53.

ROPARTZ J. G., **La Sonate en la de César Franck,** in **L'Indépendance musicale** du 15 mai 1887.

VALLAS L., **La véritable histoire de César Franck,** Flammarion, Paris, 1955, 249-255.

B. **Discographie :**

David Oïstrakh et Vladimir Yampolsky, (avec la **3e sonate** de Brahms). 30/33 PLM 30.269.

Christian Ferras et Pierre Barbizet (avec la **Sonate** de Lekeu). 30/33 DGG 139.124 G.U.

Friedmann et Prévin (avec la **Sonate** de Debussy) 30/33 RCA 645.068 G.U.

Koch et Dumortier (avec la **Sonate** de Lekeu) 30/33 ALP DB 30.

Olof et Wayenberg (avec la **Sonate K. 304** de W. A. Mozart). 30/33 IRA 6505 compat.

C. **Partition :**

Edition J. Hamelle à Paris.

D. GENESE DE L'ŒUVRE :

Il semble que la gestation de cette **Sonate** ait été relativement longue ; du moins que l'idée occupa longtemps Franck puisque le premier écho que nous en ayons remonte à l'été 1858, à une époque où le musicien envisageait la composition d'une telle page en hommage à Cosima Liszt, alors mariée à Hans von Bülow.

C'est durant l'été de 1886, avec vingt-huit années de retard donc (!), qu'il mit son projet à exécution.

Quatre années avant sa mort, Franck jouait un rôle à la fois considérable et effacé dans le mouvement de renaissance musicale française. Cette même année, il voyait s'organiser au sein de la **Société Nationale** (dont il avait été l'un des premiers patrons aux côtés des fondateurs de 1871, Romain Bussine et Camille Saint-Saëns) une véritable coterie en sa faveur, organisée par ses propres élèves. Il venait d'achever un drame sombre intitulé **Hulda,** dont la destinée ne fut guère enviable, et les **Variations Symphoniques,** accueillies avec faveur au cours du 1er mai 1886 de la **Société Nationale,** avec le concours de Louis Diémer et sous la propre direction du compositeur.

La première audition de la **Sonate** fut donnée le 26 septembre 1886 par Eugène Ysaye, dédicataire de l'œuvre, et Mme Bordes-Pène, belle-sœur de Charles Bordes, lors du mariage de l'illustre violoniste à Arlon, dans le Luxembourg belge. Il y eut plusieurs autres exécutions en Belgique (Festival Franck de Bruxelles, Concert du Cercle artistique)

avant la première publique à Paris le 5 mai 1887, par les mêmes interprètes d'Arlon. La **Sonate en la** reçut le meilleur accueil.

E. ANALYSE :

En dépit de la boutade d'Ernest Reyer — « Ce n'est pas une Sonate, mais c'est bougrement beau tout de même ! » — on peut aisément procéder à l'analyse de la partition. Reyer faisait allusion au fait que la Sonate, composée néanmoins de quatre mouvements, ne respecte pourtant pas l'ordonnance et l'esthétique traditionnelles. Il est vrai que ces concepts avaient été déjà bien bousculés par Beethoven principalement, dont certaines pages, puissantes et non conventionnelles — comme la **28e Sonate en la mineur, op. 101** — semblent avoir été des modèles pour Franck.

Les quatre temps sont respectivement intitulés **Allegretto ben moderato, Allegro, Recitativo-fantasia** et **Allegretto poco mosso.** Procédant par détente et tension alternées, on remarque l'apparente liberté des mouvements I et III de cette œuvre, alors que II et IV semblent conçus avec rigueur mais, cependant s'épanouissent sans contrainte. Une impression d'implacable progression se dégage de l'ensemble, partant de la méditaion tendrement passionnée, on dirait même élégiaque à ses débuts, du premier mouvement, jusqu'à l'apothéose orgiaque et délirante du finale.

La succession des tonalités d'ensemble est également significative : équivoque du premier mouvement, s'achevant comme par miracle dans la tonalité principale ; sombre départ en ré mineur du second mouvement débouchant dans la clarté de Ré majeur, sous-dominante du ton principal, avec laquelle s'achève cette seconde partie. Climat tonal équivoque à nouveau, ouvrant le **Recitativo-fantasia** qui conclut dans la brume rêveuse de fa dièse mineur, relatif de la majeur. Enfin, affirmation du ton éclatant de la majeur dans le dernier mouvement. Le choix des niveaux différents de tonalité est donc fondamental, et l'étude détaillée des modulations est également du plus haut intérêt.

Les éléments cycliques :

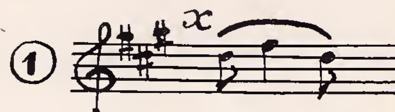
Vincent d'Indy salue dans cette œuvre « Le premier et le plus pur modèle de l'emploi cyclique des thèmes dans la forme sonate ». On sait cependant que l'idée d'utiliser de courtes incises constituant un élément de thème, ou totalement autonomes des thèmes principaux, et de les exploiter dans les diverses parties d'une composition, lui conférant ainsi une extraordinaire unité, se rencontre bien avant Franck, particulièrement chez Beethoven (**Appassionnata** et **à Kreutzer**). C'est Vincent d'Indy qui systématisera ce qui n'était chez son maître qu'un procédé plus ou moins fortuit, quoique conscient.

Trois cellules cycliques ou motifs générateurs **x, y, z,** successivement exposées, vont participer donc à l'unité d'ensemble, à la solidité de structure, indépendamment des thèmes de chaque mouvement.

La première cellule **x** consiste en un élan et une retombée que l'on a comparés à la figure grégorienne dite torculus.

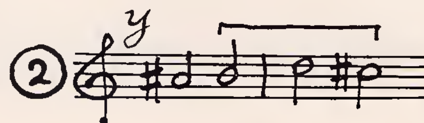


Elle apparaît pour la première fois sous la forme d'une tierce montante puis descendante, au début du thème initial du violon (1) :



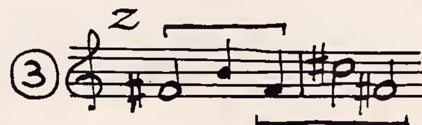
Plus ou moins distendue, mais exploitant fréquemment les inter-alanguis de tierce et de sixte, cette cellule **x** s'immiscera dans les quatres mouvements.

La seconde idée cyclique **y**, suggérée dans le premier mouvement à la mesure 19, est exposée systématiquement au début du développement du second mouvement et participe intimement à l'élaboration des trois derniers temps (2) :



D'Indy remarque encore que le **torculus** de **x** se retrouve dans ses trois dernières notes.

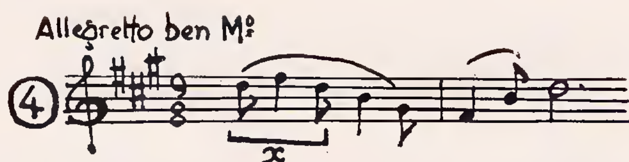
La cellule **z** est constituée de deux « **torculi** » greffés sur la même note-pivot (3) :



Elle n'apparaît que dans la seconde partie du troisième mouvement et sert, dans le finale, de trait d'union entre les refrains, étroitement amalgamée avec les deux autres cellules.

1er mouvement - Allegro ben moderato

Une atmosphère sereine est engendrée par l'alternance de deux accords de neuvièmes frappés pianissimo, et sur lesquels se greffe l'**arsis** du **torculus.** Puis le thème **A** apparaît au violon, débutant par **x**, et s'étendant sur une longue et souple phrase de vingt-sept mesures (4) merveilleusement chantante,



dont Jean Gallois veut trouver la source dans le **Lento** du **Quintette.**
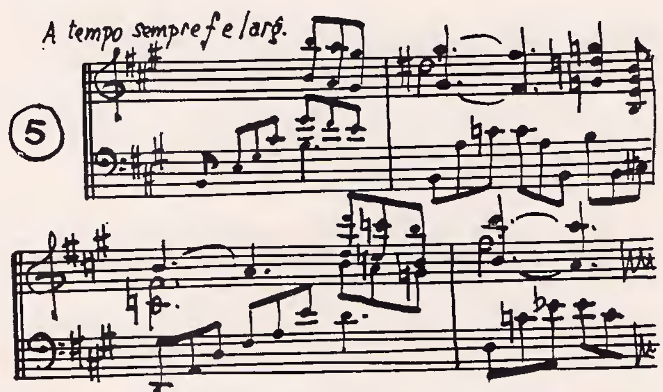
Cette phrase se subdivise aisément en trois périodes :

A 1, comprenant huit mesures molto dolce (2 mes. + 2 mes. presque identiques mais avec une hésitation dans la remontée + 2 fois la même mesure constituée de tierces mineures descendantes + 2 mesures de coda suspensive).

A 2, comprenant douze mesures (4 mes. d'élans sur sixte puis tierce ascendante + 4 mesures de phrase s'infléchissant du sol dièse aigu au mi grave avec apparition d'une esquisse de y + 4 mesures identiques à la seconde supérieure).

A 3, comprenant sept mesures (2 mes. d'une phrase chantante, conséquent de A 1 + 2 mes. très apparentées aux précédentes, également achevées par un élan + 1 mes., nouvel élan + 2 mes., élan et épanouissement).

Amorcée piano, cette longue phrase se développe de façon très lyrique en reprenant constamment — selon un procédé cher à Franck — ses éléments initiaux et en les laissant librement s'épanouir jusqu'à l'expansion lyrique sur laquelle elle s'achève, cédant le pas, sans que le moindre pont apparaisse, au thème **B**, à la fois plus implorant et plus affirmé, disons plus dramatique, que le précédent, et qu'expose le piano (5) :



D'abord en mi majeur, il module rapidement, de manière hardie, avec des éclairages contrastés, oscillant du majeur au mineur et faisant appel à l'enharmonie. Plusieurs marches insistent sur ce thème très diatonique qu'accompagne une main gauche aux doux balancements. Les arpèges qui constituent cet accompagnement se font plus mouvementés alors que **B** reparaît, d'abord en fa dièse mineur, sur des basses très tonales. Cette redite animée se poursuit par des marches rompues, avec réapparition d'un chromatisme serré qui procède par demi-tons ascendants sur une montée de quinte. Cette progression se poursuit jusqu'au ton d'ut dièse mineur. Retour de **A** par entrées canoniques, le piano répondant au violon. Les arpèges passionnés, en doubles-croches, de la main gauche s'apaisent pour céder à toute une série de résolutions exceptionnelles (si mineur, la m., mi m., sol m. etc...) puis, **sempre dolcissimo**, **x** s'estompe peu à peu dans le médium du violon. Un conduit chromatique exploitant **x** et **B** au piano, amène directement la **réexposition.**

Sans changement à son début, **A** est maintenant soutenu par de somptueux accords procédant de façon très beethovénienne, par sauts d'octave. La seconde période **A 2** fait place à un nouveau conséquent, très doux, de **A 1** mêlé à la seconde partie de **A 2.** Retour de **A 3**, dont les élans dans l'aigu aboutissent à l'expansion lyrique non plus sur la dominante, mais à la tonique. **B** est donné par le piano à la tonique. Il se mêle bientôt à **A** puis reparaît seul, **molto-dolce,** toujours au piano qui fait entendre une longue descente sur trois octaves en rythme longue brève, issue de **A**. par déploiement d'harmonie.

La conclusion se fait sur des arabesques capricieuses inspirées de **x**. Un dernier élan forte s'alanguit sur deux mesures très douces, **molto lento**, qui exhalent un sentiment d'apaisement profond, à peine troublé par les appogiatures de la dernière mesure.

Une analyse différente a été proposée pour ce premier mouvement, considéré comme une **Introduction**. Il consisterait, selon certains musicologues, en deux lieder juxaposés de la façon suivante :

Exposition	**Réexposition**
A violon (mes. 1-31)	**A** violon (mes. 63-89)
B piano (mes. 31-46)	**B** piano (mes. 89-107)
A violon (mes. 47-62)	**A** violon très court (mes. 108-117)
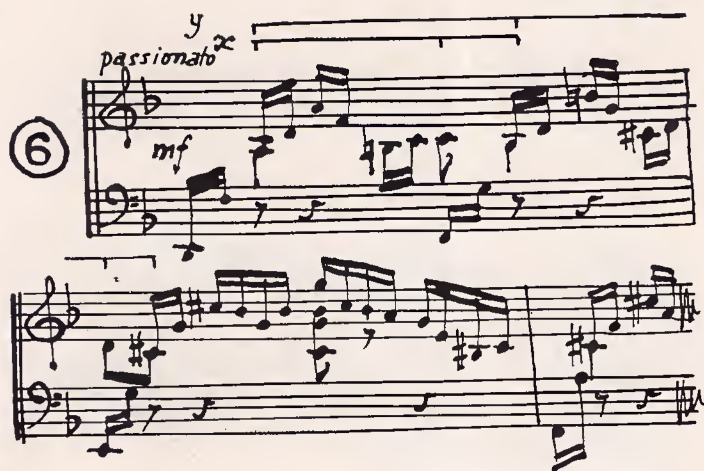
Second mouvement.

Nous avons dit que le mouvement initial pouvait être considéré comme une **Introduction** : nous voici maintenant en présence d'un premier temps de sonate classique.

Trois mesures fébriles de pédale de dominante ornée, en doubles-croches, sonnant dru avec des octaves lancinantes de la main droite. De ce murmure tiré du registre grave du piano émerge le thème **A** englobé dans des arpèges de ré mineur, selon un procédé d'écriture qui ne lasse pas de rappeler la grande **Passacaille** de J.-S. Bach (6) :

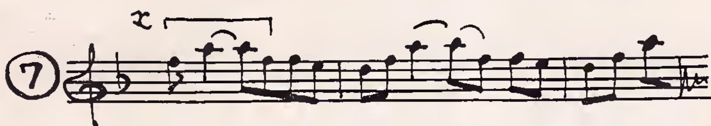
On remarque la cellule **x** qui sourd de ce chaos.

Dépouillé mais toujours haletant, **A** est repris au violon, forte. La fougue initiale est maintenue par le rythme de doubles-croches qui se poursuit, implacable, essoufflant plus d'un auditeur et d'un... pianiste ! Le violon extrait toute la substance du thème
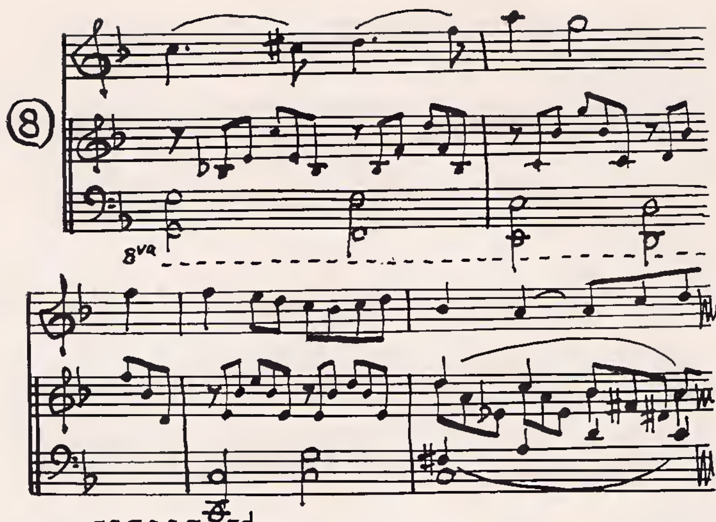


pianistique et va le répétant, le complétant, selon le plus pur procédé franckiste, jusqu'à une phrase lyrique descendante qui conclut la première période (mesures 4 à 23). Aisément décomposable en trois éléments, cette phrase du violon est baptisée **phrase-lied** par Vincent d'Indy.

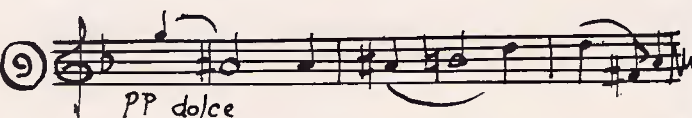
La seconde période s'ouvre, au piano, sur un accord brisé et contrarié de ré mineur ascendant, suivi de la septième diminuée de sol mineur. Cette seconde période est subdivisée elle-même en plusieurs sections : une introduction qui va de la mesure 23 à la mesure 29 où, pianissimo, apparaît le violon sur un moif descendant qui préfigure quelque peu le finale. Ce motif se transforme quatre mesures plus loin en une remontée rude qui aboutit, **fortissimo**, au ton de la mineur. S'ouvre alors la troisième période (mesure 34) utilisant **A** en marches fougueuses. A la mesure 40, conclusion de la seconde période par une nouvelle descente prostrée (on songe à **Tristan blessé**) alternant noire pointée-croche et triolets de noires alanguis. Le violon s'arrête à la tonique, alors que le piano le sollicite à nouveau sur des accords plaqués, **sempre forte**, qui vont **ritenuto**. Passionnément, le violon insiste alors sur le balancement de tierces de la cellule **x** : ce **pont** très court va de la mesure 43 à la mesure 47 (7) :



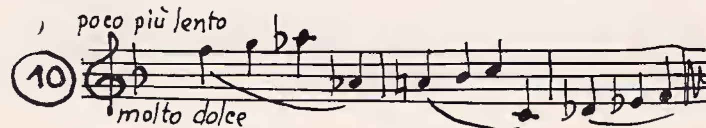
Sur des basses graves qui sonnent comme des pédales d'orgue, sur de romantiques arpèges en triolets, apparaît **B 1** donné par le violon en fa majeur. Le démon des réminiscences fait ici songer au Lalo du **Roi d'Ys** (8) :

Redite de ce doux motif en la majeur avec des basses moins profondes, puis apparition de **B 2**, **dolce pianissimo**, caractérisé par de grandes descentes épuisées de septièmes diminuées ou sixtes mineures (9) :





Enchaînements rêveurs : si mineur, fa dièse mineur, ré mineur, la mineur, puis la quinte ornée de cette dernière tonalité devient, au violon, la très douce tierce d'ut majeur, en un rythme perplexe, interrogateur. Plus lent, en mouvement élargi et serein, intervient **B 3** (10) :



en fa mineur, puis majeur qui se développe, rêveur, jusqu'à la mesure 79 où l'accompagnement, toujours arpégé depuis le début de **B**, cède à une série de vastes accords plaqués, quasi lento, du piano, alors que le violon redonne **y.** Nous sommes ici en présence d'une petite introduction au développement comprenant les mesures 80 à 93. Retour gémissant de **y** auquel succède, trois fois piano, en la mineur puis en la majeur, le souvenir de **B 3**. A la mesure 94 éclate une série d'accords plaqués sur **y** auxquels **fuocoso**, répond le violon par de véhénentes montées. Sur le retour du mouvement **Allegro** débute véritablement le **développement** qui consistera en une lutte opposant les deux groupes de thèmes étroitement mêlés aux cellules.

Nous partagerons ce développement en six épisodes : Introduction (mes. 80 à 93) avec **x** et **B 3** ; premier épisode (94 à 102) avec accords plaqués et déploiement de la septième diminuée de la mineur au violon puis **B 3** débouchant en mi majeur sur le second épisode (103-108). Accords arpégés en triolets à la main gauche, **B 3** normal puis amplifié à la main droite, cellule **x** partielle (tierces descendantes) au violon ; le troisième épisode (109-122) est une série de variantes de **A** avec des esquisses de **B** ; le quatrième épisode (123-130) consiste en **B 1** plaqué au piano avec une fugitive réminiscence de **A**

à la main gauche alors que le violon fait entendre un dessin d'accompagnement en doubles croches, alternant batteries et déploiements d'harmonie montants et descendants. Le cinquième épisode (130-137) voit renaître le lyrisme ému avec des fragments de **B** éclipsés par **A** en canon direct à l'octave donné par le piano. Une formule suspensive, puis **A**, qui haletait au piano par mouvement direct ou contraire, retrouve sa vigueur initiale pour la réexposition, à la mesure 138.

Cette **réexposition** est très traditionnelle : une première période s'étend de la mesure 138 à 146, presque identique à l'exposition. Mais une mutation s'opère à la mesure 151 qui change par rapport à la mesure 27. La seconde partie de cette section (mes. 153) passe, **diminuendo subito,** à la quarte supérieure avec la grande phrase descendante du violon (cf. mes. 29). Retour à la tonalité de l'exposition, puis s'amorce la troisième période à la mesure 158, avec les marches fougueuses déjà entendues. A la mesure 168 revient le **pont** transposé en ré mineur, puis le groupe de thèmes **B** en ré majeur, donc à la sixte majeure supérieure de son état initial, ce qui suscite une luminosité extraordinaire.
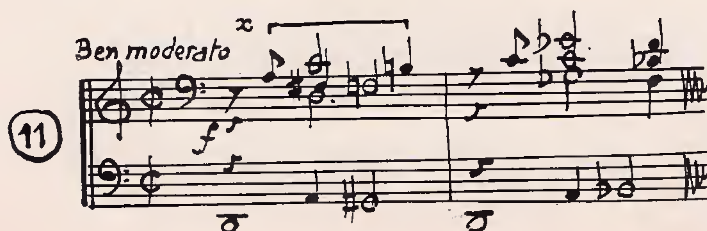
Un développement agogique terminal, qu'on peut appeler **coda** ou mieux, **péroraison**, se fait sur des rappels du thème **A** et des tierces de **x** : c'est, **animato poco à poco,** une montée mâle et fiévreuse partie de ré mineur vers la lumière de ré majeur, libération non dépourvue d'angoisse dont Maurice Ravel se souviendra dans la **Rapsodie espagnole** et dans le **Concerto pour la main gauche.**

Troisième mouvement - Recitativo-Fantasia

« Généreuse improvisation comme l'organiste de Sainte-Clotilde aimait à en faire, libre dans son devenir, mais sévèrement ouvragée, et qui remplace ici le traditionnel élément dansant du menuet ou du scherzo » (Jean Gallois).

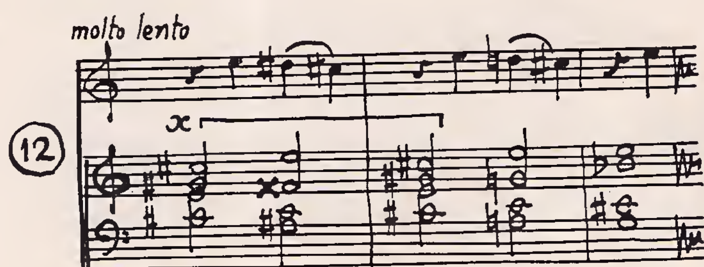
Ce mouvement est un lied simple en trois sections précédées d'une Introduction et constituées, la première (mesures 11 à 52) d'un développement de la cellule **x**, la seconde (53 à 92) par une sorte de « floraison mélodique » du motif cyclique **y** et la troisième (93 à 111) par une combinaison des deux précédentes. Une coda, mesures 113 à 119, conclut sur un motif emprunté au récitatif.

L'**Introduction** débute par un rappel douloureux de **x**, souvenir du premier mouvement (11) :
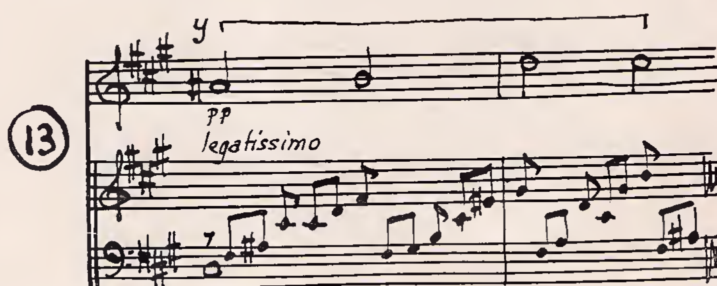


auquel le violon répond par un récitatif noble, altier mais tourmenté.

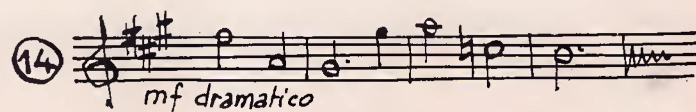
L'interrogation anxieuse issue de **x** ouvre la première section ; le violon fait doucement écho à la conclusion évasive du piano. Puis les tendres réponses du violon (12) :



issues du thème **B** du mouvement initial, sont comme une plainte aux inflexions changeantes sur des accord plaqués du piano. Ceci constitue un premier volet de la section initiale, qui est elle-même un petit lied développé dont le second volet débute à la mesure 25 par le rappel douloureux de **A** et un nouveau récit du violon s'élançant sur un trille. Le récit s'anime, d'abord en triolets, puis en doubles croches, selon un procédé déjà utilisé au second mouvement. Cette longue broderie s'oppose, en contrepoint double, à une descente chromatique de presque une octave au piano. Le dernier volet de ce triptyque constituant la seconde section est un retour transposé du premier récit sur des accords syncopés et véhéments du piano. Ce récitatif tend vers un paroxysme lyrique qui ouvre la seconde section, caractérisée par la floraison de **y** (13) :



Tout l'accompagnement de cette section consiste en triolets sur des basses profondes d'organiste à la main gauche. Cette seconde section est encore tripartite. Le volet initial (53-70), alterne sans heurts, grâce à l'accompagnement, **y** et **z**. A la mesure 71, nouvelle ambiance avec **y** dramatique, fournissant un dessin mélodique nouveau fait d'élans et de retombées du violon sur des arpèges égrenés au piano (14) :



Mais l'accompagnement initial reparaît (arpèges ascendants) à la mesure 79 où débute la troisième et dernière partie de la section centrale.
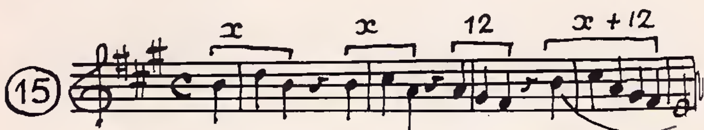
Atmosphère mélancolique, exploitation de **z**. Un conduit au piano (mesures 89 à 92) enchaîne à la troisième section. La cellule **z** revient en strette avec une légère modification rythmique au violon et par augmentation au piano. Les souvenirs du récitatif cèdent au retour forte du thème dramatique qui parvient à son paroxysme à la mesure 105. Un diminuendo puis, pianissimo, une sorte de coda fait appel à des souvenirs du récitatif sur de larges accords du piano, sur de profondes basses. Après une succession d'accords équivoques, jouant sur les appogiatures et les enharmonies, conclusion dans la lumière tamisée de fa dièse mineur, relatif du ton principal, sur des basses organistiques de tonique.

Quatrième mouvement - Allegretto poco mosso

Echappant à la douce mélancolie de fa dièse mineur (l'antique « ton de la chèvre » des luthistes), nous retrouvons l'éclatante lumière de la majeur pour le **Finale**, construit comme un **rondo**, mais non classique. En effet, l'agencement des couplets ne répond pas aux normes traditionnelles ; ils sont modifiés à chaque retour, soit tronqués, soit dans des tonalités différentes. Jean Gallois le nomme **rondeau à la française**, mais la présence d'un véritable développement et d'une réexposition font opter sans hésitation pour le **rondo-sonate**, forme hybride à laquelle s'étaient déjà appliqués, entre autres, Haydn et Mozart et que la postérité attribue à Beethoven.
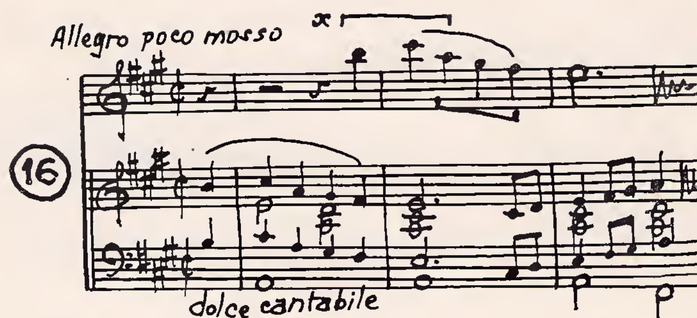
Ce **Finale**, «glorification des trois motifs cycliques» dit Vincent d'Indy, présente donc quatre refrains et se subdivise en trois parties dont la première est une exposition (mesures 1 à 97), la seconde un développement (98-184) et une réexposition (185 à 242 et dernière).

« Osera-t-on risquer, dit Paul Landormy, la supposition que le thème du Rondo final n'est que la synthèse des deux motifs (**x** et plainte du violon **12)** inconsciemment rapprochés et rejoints par Franck ?... » (15).



L'exposition comprend un refrain, inspiré par une chanson populaire wallonne et donné en canon direct à l'octave, **dolce cantabile**. Il fait office de thème **A** (16) :

Un **premier couplet** souriant, confiant est un contrepoint fleuri : sur les croches égales, en arabesques gracieuses, du violon se greffe **z** au piano. Ce couplet compte treize mesures et s'achève en ut dièse mineur.



Refrain II : toujours en canon mais incomplet (quatorze mesures seulement), en ut dièse majeur. Il est beaucoup moins stable que précédemment, peu violonistique s'il en fut et revient vers ut dièse mineur.

Second couplet : un lieu évident s'établit entre ce couplet et le premier grâce à l'accompagnement en croches égales donné cette fois au piano.

Refrain III : passant à la dominante, mais en mode mineur, le refrain va faire office de thème **B**, toujours en canon (mes. 78, **molto cantabile**). Il se transforme bientôt en un joyeux carillon, **fortissimo**, avec le violon sonnant clair sur la chanterelle. Cet épisode brillant termine l'exposition qui enchaîne directement sur le développement.

Troisième couplet (mes. 99 à 116) : sorte d'introduction au développement utilisant des souvenirs du pont du second mouvement (7). Huit mesures du piano seul consistent en arpèges ascendants brodés à la main droite. Le **développement** se poursuit avec l'apparition de l'armature de si bémol mineur.

Refrain IV : évolue d'un climat rêveur, **sempre dolcissimo**, vers un rythme anapestique volontaire et fort qui apparaît dès la mesure 132 et ne laisse pas d'évoquer Schumann.

Nouveau changement d'armure (six dièses) et, **fortissimo**, le violon chante une grande cadence mélodique sur **z** rappelant les sauts de sixte du thème dramatique de la **Fantaisie**. Triolets à la main droite, sauts de l'extrême grave au medium de clavier de la main gauche. Même fin apaisée sur les six notes mélancoliques du thème dramatique (second mouvement, mes. 77 à 79). Redite du même passage de plus en plus élargi avec le rythme anapestique **R 2** qui termine le refrain. La cellule **z** plane fortissimo sur un accompagnement tumultueux. De suaves inflexions en écho aux deux instruments ramènent à la sérénité lumineuse du ton initial. C'est la **réexposition, ou refrain V, molto dolce.**

Une **coda** brillante, toujours en octaves au piano auquel répond le violon en canon perpétuel, avec **R 2** à la main gauche, entraîne irrésistiblement les deux protagonistes vers l'aigu. Sur un long trille de tonique en pédale au violon, le piano exaspère **R 2** toujours vers l'aigu en octaves sonores. Le violon achève sur un la suraigu alors que le piano dispense encore la poudre d'or irisée de l'arpège de la majeur. Fin ex abrupto sur un la grave en double octave.

HARMONIE (1)

par Marcel DAUTREMER

Réalisation du chant donné (1)

Nous relevons la présence, dans cette réalisation, de 34 appoggiatures... Elles sont soulignées du signe (>) marquant une volonté d'appui expressif dans l'exécution. Il y a également quelques cas équivoques où l'appoggiature, étant donné son caractère conjoint, peut être considérée comme « note de passage expressive » (mesure 12, contralto, le fa croche au 2e temps), ou encore comme un retard (tel le si bémol du ténor au 1er temps de la 10e mesure et aux mesures 13-14, le fa dièse et le Mi du soprano). Il est superflu de conseiller au réalisateur d'un texte comportant des appoggiatures, de ne pas manquer d'introduire les mêmes ornements dans sa réalisation.

→ 14/298

(1) Voir « L'E.M. », n° 175, fév. 71, p. 21/181.

L'HEXAGONAL EN MUSIQUE

par Jacques CHAILLEY

Il est impossible de suivre le courant d'une fraction non négligeable de la musique contemporaine si l'on ne peut évoluer à l'aise à travers le langage très spécial par lequel elle s'exprime, et sans lequel elle se trouverait dangeureusement démunie de l'essentiel de son pouvoir d'action et de la quasi totalité de son prestige. Ce langage d'ailleurs ne lui est pas réservé en propre : il est commun à de nombreux secteurs de l'activité nationale, et conditionne non seulement le mode d'expression, mais aussi le comportement psychologique, voire social, d'une partie des nouvelles générations. Il est officiellement enseigné par des organismes spécialisés et il semblerait admis dans certains milieux officiels que la maîtrise avec laquelle on le manie peut dispenser de toutes autres connaissances pour l'acquisition de diplômes donnant droit à l'enseignement dans les professions où ces connaissances étaient jadis exigées.

Comme la musique est précisément l'une de celles-ci, nous ne saurions trop recommander aux professeurs qui n'ont pas encore suivi l'enseignement de ces organismes, ou qui n'ont pas la possibilité de suivre des sessions de recyclage, d'étudier par eux-mêmes ce langage. Ainsi ne courront-ils plus le risque, faute d'avoir su « **remettre complètement en cause les structures mentales de l'individu** » (1) de se discréditer en continuant à appeler un chat un chat, alors qu'il est si facile de dire par exemple « une expression individualisée de la félinité physiquement structurée ». Molière le savait avant Adorno.

Il existe pour cela un excellent manuel, **L'hexagonal tel qu'on le parle,** de Robert Beauvais (Hachette, 1970). Sa lecture est réjouissante autant qu'instructive, et je vous engage vivement à étudier dans cette sorte d'Assimil nouveau genre les arcanes d'un langage sans lequel vous ferez piètre figure à Vincennes ou au Domaine Musical. On appréciera particulièrement, p. 223, la rédaction d'un article de revue pouvant servir à la fois pour **La Dame aux Camélias, La Madelon, Papillon, La Joconde** ou **l'étude n° 3 op. 10** de Chopin et, p. 213, un petit jeu de société permettant avec un nombre donné à l'avance de répondre avec pertinence à n'importe quelle question sans qu'il soit besoin de savoir laquelle.

(1) Slogan présenté par le 2e Salon du Nouveau Langage, Parc des Expositions, 20 janvier 1971, avec musique de Luc Ferrari.

Il manque malheureusement à ce précieux manuel un chapitre sur la musique ; mais la transposition est facile. Tous les textes d'hexagonal ne sont pas l'habillage redondant d'une pensée absente. Il arrive quelquefois que sous les mots se cache un sens, et il peut-être utile de parvenir à le détecter. Voici un exemple de travail que l'on peut proposer dans ce but.

Nous prendrons comme specimen le commentaire par l'auteur lui-même d'une œuvre de Paul Méfano, **La Cérémonie,** publiée par le **Courrier Musical de France,** n° 31, 3e trimestre 1970, p. 108. Voici le texte in-extenso :

« Littéralement, a précisé l'auteur, elle est avant tout un complexe sonore, donc temporel, dans lequel s'engouffre un temps souterrain et contradictoire qui, par sa structuration, devrait réaliser sa propre unité dialectique. Aussi loin des recettes formelles, des formes pont et bateau, cet objet déchiqueté cherche son unité au travers de ses déchirures. »

Essayons à partir de ce texte une traduction juxtalinéaire d'hexagonal en français.

« **Littéralement, a précisé l'auteur,**

(seul passage ne demandant pas traduction)

elle est avant tout un complexe sonore

ce morceau de musique est un morceau de musique.

donc temporel

Comme tous les morceaux de musique, il se déroule dans le temps (évidemment).

dans lequel s'engouffre un temps souterrain

Il y apparaît de temps à autre un rythme confus

et contradictoire

sans rapports avec lui

qui, par structuration,

qui

devrait réaliser sa propre unité dialectique

pourrait être cohérent par lui-même, mais n'est pas entendu (c'est ce qu'indique le conditionnel).

Aussi loin des recettes formelles,

Dénué d'architecture,

des formes pont et bateau,

et sans références aux formes connues (N.B. — traduction hypothétique : il doit s'agir d'un trait d'esprit, car le « pont » n'est pas une forme, et il n'existe pas de « forme bateau »).

cet objet déchiqueté cherche son unité

ce morceau fait de petits bouts épars n'arrive pas à les recoller.

au travers de ses déchirures. »

au milieu de son incohérence.

Une fois démythifié, le commentaire de l'auteur revient donc à peu près à ceci :

« C'est un morceau amorphe fait de petits bouts sans lien entre eux. On a bien pensé à un rythme, d'ailleurs sans rapport avec le reste, mais il n'est pas perceptible et ne parvient pas à donner à l'ensemble la moindre cohérence. »

Bien sûr, l'auteur n'aurait jamais signé une telle confession toute nue, mais traduite en nouveau langage, il faut avouer que c'est une autre affaire. Les pires platitudes, les non-sens les plus flagrants, qui feraient hausser les épaules s'ils étaient énoncés en langage clair, prennent tout à coup, ainsi déguisés, des allures de pensées profondes devant lesquelles on aurait honte de ne pas opiner. Et l'engrenage se met en marche.

Car lorsque le Salon du Nouveau Langage affirme que son objet est de « remettre complètement en cause les structures mentales de l'individu », cette assertion doit être prise au sérieux. Il ne s'agit absolument pas d'une galégade. C'est un procédé éprouvé de conditionnement psychologique, et la musique n'y échappe pas plus que le reste. Citons R. Beauvais :

« Largement propagé par les moyens de diffusion actuels, Presse, Radio et Télévision, l'hexagonal est en train de gagner les masses auquelles il s'impose par ces deux vertus à quoi le public contemporain résiste difficilement : la laideur et la prétention. Mais d'autre causes favorisent son développement : parmi celles-ci notons en premier lieu ce que j'appellerai « le syndrome du garde champêtre ».

« On sait que le garde champêtre et les autres assermentés en uniforme ayant à choisir entre « nonobstant » et « malgré », ou « subséquemment » et « ensuite », iront d'instinct vers le plus redondant, cela en vertu de la fascination que les mots à effet exercent, depuis toujours, sur les âmes simples [...] Entre un maître à penser qui vous parle de l' « irrationnalité éthique du monde » et ma concierge qui vous dit que le monde est mal fait, il n'y a qu'une différence de terminologie. Ajoutons à cela que l'obscurité est toujours payante : de même que nous trouvons infiniment plus drôles les plaisanteries que nous arrivons à comprendre dans une langue étrangère que nous parlons mal, par le simple fait que nous l'avons comprise (et nous y rions pour cette raison dix fois plus fort qu'il ne serait justifié), de même une pensée exprimée en hexagonal nous paraît cent fois plus profonde qu'elle ne l'est réellement, par le simple fait que nous avons réussi à en saisir le sens. Ainsi, l'auteur hexagonal gagne à tous les coups. »

La conclusion de notre auteur est sévère : « Aux ânes frottés de latin du XVIIe siècle ont succédé les baudets bouchonnés de philo du XXe siècle ; le langage s'en trouve transformé dans la mesure où la philosophie est un robinet d'hexagonal en folie. »...

« Qu'un langage agisse sur nos « structures mentales » en même temps qu'il les reflète, la diffusion de l'hexagonal en témoigne éloquemment. Un des effets les plus redoutables de l'hexagonal (et ce pourquoi il est souvent sciemment exploité) est de nous conduire insensiblement à voter pour des programmes dont nous ne comprenons pas un mot, à signer des feuilles d'impôts indéchiffrables et à dire amen à tout, par renoncement. »

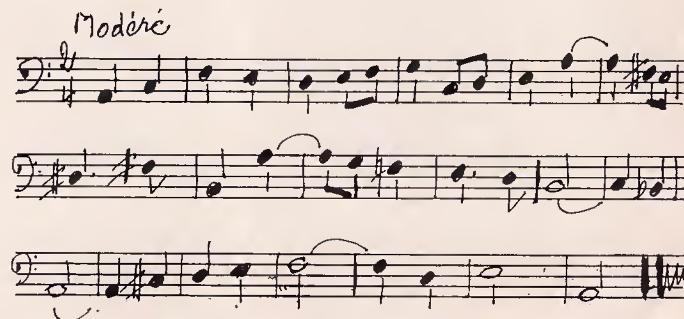
Nous ajouterons : « Et quand nous bâillons devant certaines musiques, de nous croire obligés de dire que c'est d'admiration. »

12/296 ←

HARMONIE

Basse donnée à réaliser

La réalisation de ce texte inclut un « canon à l'octave » entre Basse et Soprano. Ce canon, une fois mis en place, le chiffrage de la basse s'imposera de lui-même. Nous laissons donc au réalisateur le soin de préciser ces chiffres.



FRÉDÉRIC CHOPIN : LA BALLADE EN SOL MINEUR

par Mme AUBRY

Professeur d'Education Musicale

Partition :

Edition Durand.

Discographie :

Columbia FCX 30.180. Ballades et Impromptus, par Samson François.

L'Auteur.

Frédéric Chopin, né en 1810 à Zelazowa Wola, aux environs de Varsovie, est mort à Paris en 1849.

Son enfance s'écoule auprès de sa mère polonaise et de son père, professeur de français, originaire d'une famille de paysans lorrains. Son jeune génie se signale très tôt par un don étonnant d'improvisation. Elève de Zywny puis de Joseph Elsner pour le piano, l'harmonie et la composition, il compose ses premières œuvres et donne ses premiers concerts à l'âge de 15 ans. Il est invité dans les salons de l'aristocratie de Varsovie.

Au début de septembre 1828, il quitte la capitale pour se perfectionner à l'étranger. Il se rend à Berlin et, l'année suivante à Vienne, Prague et Dresde où sont applaudis ses œuvres et son talent de virtuose qui anime le piano d'une poésie inconnue.

Rentré à Varsovie, il donne, le 17 mars 1830, son premier concert public au « Grand Théâtre » et, le 1[er] novembre de la même année, il quitte sa patrie.

Il reprend alors le chemin pour Vienne, Dresde et Prague ; au cours de son voyage, lui parvient la nouvelle de l'insurrection de Varsovie qu'une répression sanglante devait écraser. Chopin, bouleversé, songe d'abord à rentrer en Pologne, mais une lettre de son père l'en détourne.

Il a 21 ans quand il décide de partir pour Londres en passant par Paris. Il apprend alors la prise de Varsovie par les Russes ; sous le choc de la douleur, il compose son « Etude en ut mineur » (nº 12 de l'opus 10). La défaite de la Pologne lui interdit désormais le retour dans sa patrie. C'est à Paris qu'il se fixe pour toujours.

Il arrive dans ce Paris du lendemain de 1830, tout enfiévré d'une double crise : la Révolution et le Romantisme. Chopin se trouve mêlé au mouvement artistique qui groupe Lamartine, Victor Hugo, Théophile Gautier, Henri Heine, George Sand. La peinture resplendit des noms de Delacroix et Horace Vernet. Liszt est déjà célèbre et Berlioz vient d'obtenir le Prix de Rome.

Chopin s'impose à la haute société parisienne qui reconnaît en lui un virtuose incomparable et, en ses œuvres, des compositions d'un accent tout nouveau. Ce pianiste polonais, d'une élégance aristocratique, se métamorphose en fier dandy. Il se fait entendre dans des soirées privées comme dans des concerts publics où l'accueil le plus flatteur lui est réservé.

En 1835, Chopin est invité à Dresde chez ses amis Wodzinski ; il y retrouve son amie d'enfance de Varsovie, la comtesse Marie de Wodzinska dont il tombe amoureux. A cette idylle inachevée, se rattache une page publiée dans ses œuvres posthumes, la « Valse en La bémol », dite « de l'adieu » qui exprime la mélancolie de cette séparation.

Sur la route du retour, Chopin s'arrête à Leipzig où il rencontre Mendelssohn et Schumann. **En 1836, il revoit Schumann et lui joue sa « Ballade en sol mineur ».** Schumann avoue son ravissement dans une lettre à H. Dorn, chef d'orchestre à Riga :

Leipzig, 14 septembre 1836

... J'ai de Chopin une nouvelle Ballade en sol mineur ; elle me parut géniale et je lui dis que c'était celle de ses œuvres qui me plaisait le plus. Après un assez long silence, il me dit avec vivacité : « Cela me fait un grand plaisir, parce que c'est aussi celle que je préfère. »...

Peu de temps après, sa vie sentimentale est marquée par la rencontre de George Sand dont il fait la connaissance chez Mme d'Agoult, amie de liszt. La liaison de la romancière et du musicien durera presque dix ans : rien de plus étrange que cette liaison entre deux êtres incompatibles dont les tempéraments si différents devaient se heurter bientôt. Le couple vit tantôt à Paris, tantôt à Nohant où il passe tous ses étés. En 1839, un voyage à l'île Majorque dans les cellules monacales de la Chartreuse de Valdemosa compromet la santé de Chopin déjà très atteint de la poitrine. La mésentente s'accentue entre ces deux êtres qui se séparent en 1846.

La maladie de Chopin s'aggrave. Le musicien entreprend cependant une tournée de concerts en Angleterre et en Ecosse ; il revient à Paris, très affaibli, en 1849 et meurt la même année.

Une poignée de terre de Pologne qui lui avait été offerte par ses amis lors de ses adieux fut jetée sur son cercueil au cimetière du Père Lachaise.

L'œuvre de Chopin

Chopin a composé presque exclusivement pour le piano : Polonaises, mazurkas, variations, rondos, nocturnes, sonates, études, valses, ballades, impromptus, scherzo, préludes et pièces diverses.

Ses œuvres pour orchestre sont les deux concertos pour piano et orchestre, un Allegro de concert, une krakowiak. Notons aussi quelques œuvres de musique de chambre.

Caractère général de l'œuvre

L'œuvre de Chopin, reflet d'une sensibilité profonde, ardente et subtile, expression de ses souffrances physiques et du drame sentimental de son existence, laisse transparaître les origines slaves de l'auteur et la nostalgie de celui-ci à l'égard de la Pologne. Cette double essence de sa musique lui confère l'originalité et le charme qui le caractérisent.

Chopin pianiste connaît un succès prodigieux. Sa technique résume et dépasse les acquisitions pianistiques au milieu du XIXe siècle : arpèges passant d'une main à l'autre, arpèges sur pédales, combinaisons d'arpèges et de thèmes mélodiques successions d'octaves martelées, gammes chromatiques en tierces. A ces innovations pianistiques s'ajoutent les inventions d'ordre mélodique et harmonique. Chopin enrichit en effet de grupetti, de fioritures ou de traits rapides sa phrase mélodique longue et sinueuse. Il recherche les combinaisons d'accords, les modulations les plus rares. Par le choix de ces accords, par leur disposition, il entoure la mélodie d'une atmosphère harmonique toute nouvelle.

La délicatesse du toucher de Chopin, la dextérité de son mécanisme provoquent l'admiration de l'auditoire des salons qu'il fréquente, auditoire qu'il préfèrera toujours au public nombreux et anonyme d'une salle de concert.

La Ballade

Tandis que disparaît au XVIe siècle la ballade lyrique médiévale, apparaît à la fin du XVIIIe siècle un nouveau genre de ballade mis en honneur par les Romantiques qui se penchent sur la poésie populaire. Ce terme désigne alors un poème de caractère épique et narratif, à sujet souvent légendaire ou fantastique, tels les poèmes de Goethe, Schiller, Uhland et Heine.

En musique, la ballade est une composition vocale avec accompagnement de piano, genre favori des maîtres du Lied : Schubert et Schumann.

La Ballade s'étend ensuite au domaine de la musique instrumentale sans revêtir de forme particulière. Les quatre Ballades pour piano de Chopin, la Ballade pour piano avec accompagnement d'orchestre de Gabriel Fauré comptent parmi les plus célèbres.

Les Ballades de Chopin

Bien que l'esprit de poésie règne en maître dans les quatre Ballades de Chopin, échelonnées entre 1836 et 1842, on ne peut y voir le commentaire d'un poème défini. Ces Ballades ne sont pas des œuvres à programme s'inspirant d'un texte poétique ou littéraire, contrairement à la tradition qui offre pour chacune de ces Ballades un argument précis emprunté au recueil de poésies d'Adam Mickiewicz (Adam Mickiewicz, célèbre poète polonais — 1798-1855 — auteur des « Ballades Lithuaniennes ».) L'exemple de Mickiewicz peut toutefois avoir incité Chopin à la composition de ses propres ballades.

La Première Ballade - en sol mineur - opus 23.

Lorsque Chopin écrit la première Ballade, il vit dans l'incertitude de son amour pour Marie Wodzinska qui s'éloignera bientôt de lui.

Publiée en 1836, cette œuvre est dédiée au Baron de Stockhausen.

Analyse

Après une courte **introduction,** cette Ballade expose **deux thèmes** d'une veine mélodique très expressive : un premier thème triste, plaintif, et un deuxième thème lyrique et passionné. Des motifs secondaires, des passages de virtuosité s'intercalent entre les deux idées principales.

Le plan de la Ballade s'établit comme suit :

— **Introduction** (mes. 1 à 8), p. I.

— **1er thème,** en **sol mineur** (mes. 8, p. I).
Développement issu du 1er thème (mes. 36, p. II).

— **2e thème,** en **Mi bémol Majeur** (mes. 69, p. IV).
Développement (mes. 83, p. V).

— 1er thème, en la mineur (mes. 75, p. VI) ; 2e thème, en La Majeur (mes. 107, p. VI) ; développement (mes. 127, p. VIII).

— **2e thème,** en **Mi bémol Majeur** (mes. 167, p. X).
Développement (mes. 182, p. XI).

— **1er thème,** en **sol mineur** (mes. 195, p. XII).

— **Conclusion** (mes. 210, p. XIII).
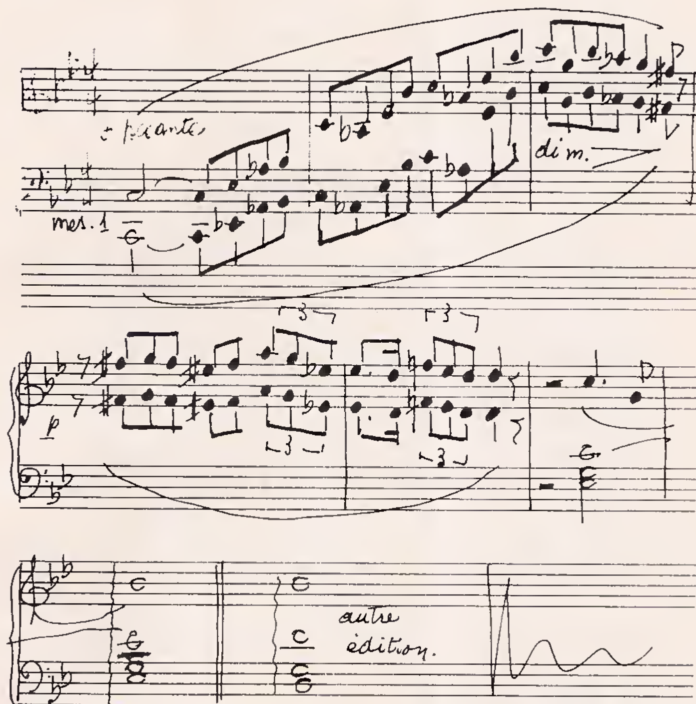
Par le bithématisme très affirmé, par une sorte de réexposition (avec inversion dans l'ordre des thèmes) et par les développements issus des éléments initiaux, cette Ballade rappelle la forme « Sonate ».

Analyse détaillée
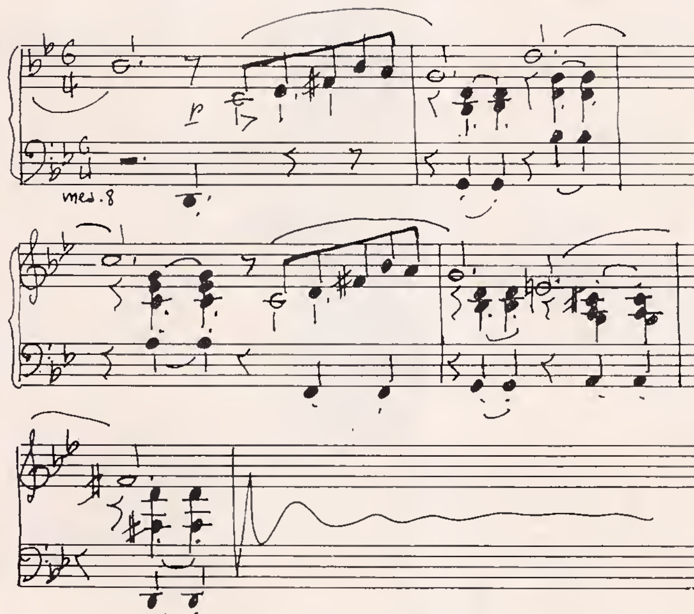
Introduction : Largo $\frac{4}{4}$

Les deux mains à l'unisson déroulent une longue phrase « pesante », à la manière d'un récitatif qui

s'achève sur un accord suspensif, interrogateur. (Certaines éditions ont donné une autre version de cet accord ; la hardiesse de celui-ci — présence du mi bémol — aurait peut-être amené Chopin à le modifier.)



Le thème I, qui s'enchaîne aussitôt après, semble apporter une réponse calme et résignée, en sol mineur, à 6.
4
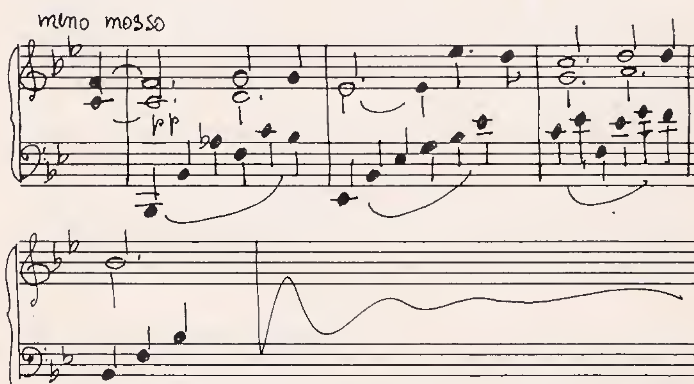


Le thème I, dont le dessin initial de croches revient très souvent, est ponctué de notes répétées deux à deux, séparées par un soupir. Cet accompagnement souligne le caractère nostalgique du thème.

Un crescendo, bien marqué par le mouvement ascendant de la main gauche (mes. 22), conduit à un trait de virtuosité (mes. 33) qui annonce la fin de ce premier épisode. Une cadence parfaite en sol mineur clôt celui-ci (mes. 35 et 36).
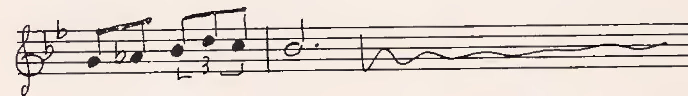
Le passage suivant, plus tourmenté (Agitato, mes. 40 à 68), donne lieu à un développement ornemental de plus en plus rapide (sempre piu mosso, mes. 45). La main droite égrène de larges et fluides arpèges au-dessus d'une basse sonore et vigoureuse.

Le mouvement se ralentit (mes. 63) ; l'intensité sonore décroît et on s'éloigne insensiblement de la tonalité principale (sol mineur) presque toujours maintenue jusque là. L'incertitude tonale qui règne un instant (mes. 66 et 67) prépare l'entrée du second thème de la Ballade.

Le thème II paraît, tendre et rêveur, en Mi bémol Majeur (mes. 69) :



Il suscite une sorte de dialogue entre les deux mains : à la main droite, un motif doux et limpide qui rappelle le début du thème I :



alterne avec les paisibles arpèges de la main gauche sur une pédale de Mi bémol (mes. 84).

Ce passage empreint de discrétion module rapidement dans ses trois dernières mesures (sol min., Si bémol Majeur, ré min. ; mes. 92 à 95) et fait place au thème I (mes. 95).

Le thème I, dans la tonalité nouvelle de la mineur, s'appuie sur une pédale de dominante (mi) doucement répétée à la main gauche. Aux bercements de ce thème succèdent les accents douloureux de notes plus aiguës que les deux mains frappent ensemble (mes. 102 à 106), de plus en plus fort.

Le thème II éclate alors en La Majeur, grandiose et passionné, en de larges accords et en octaves

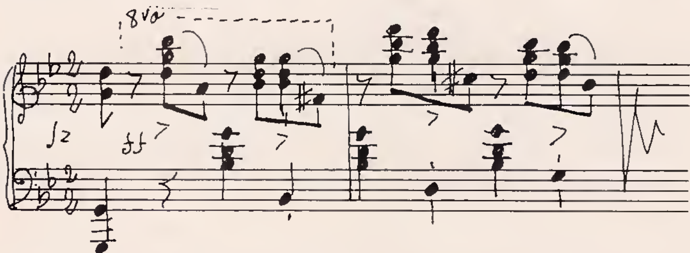
(mes. 107). Il s'achève par de brillantes gammes ascendantes jouées en octaves à la main droite (mes. 120 à 125). Brusquement, on revient à la nuance pianissimo, dans le grave du clavier (mes. 127 et 128).

Une succession de traits extrêmement rapides (« Piu animato ») confiés à la main droite lui font parcourir toute l'étendue du clavier. Tantôt, la main gauche esquisse un rythme souple qui fait penser à une valse (mes. 139) ; tantôt, elle scande d'énergiques octaves, de solides accords (mes. 155). Cette transition conduit à la réexposition des deux thèmes.

Le thème II réapparaît dans le registre medium du piano avec beaucoup de puissance, en Mi bémol Majeur (mes. 167). Enrichi de nouveaux ornements, il est suivi du motif « doux et limpide », déjà entendu lors de l'exposition du thème II, joué ici « con forza » (mes. 181) au-dessus des arpèges incessants de la main gauche. Le retour à la tonalité initiale de l'œuvre, sol mineur (mes. 191), coïncide avec une accalmie, un instant d'apaisement qui prépare le dernier retour du thème I.

Le thème I, en sol mineur, se déroule dans sa simplicité initiale (mes. 195) au-dessus d'une pédale de dominante (ré). Il se charge peu à peu d'angoisse et s'amplifie en un crescendo passionné (mes. 107) qui annonce la Coda.

Coda. — Presto con fuoco à 2. Elle s'ouvre à la
2
mesure 210 dans un mouvement impétueux. Le rythme haletant donne une grande originalité à cet épisode final : la main droite accentue, à contre-temps de solides accords :



Plus loin, elle met en valeur un court motif mélodique qui semble engendré par le rythme (mes. 218).

L'accord de sol mineur est fougueusement plaqué du registre aigu au registre grave de l'instrument (mes. 240). Une brillante montée chromatique, suivie d'un trait descendant jusqu'au Sol grave lui succède. Entre deux nouvelles gammes ascendantes, l'accord de sol mineur se fait entendre, à trois reprises, très adouci, avant le bref rappel du thème I (mes. 255 et 259). Le dernier soubresaut de ce thème est ponctué d'une série d'octaves en mouvement chromatique qui conduit aux deux mesures conclusives : accord de sol mineur, puis Tonique seule.

La Ballade en sol mineur exprime avec la plus grande justesse la sensibilité exaspérée du musicien, les détours de sa pensée tourmentée et complexe. Reflet de ses états d'âme, de son angoisse, cette œuvre de Chopin révèle par ailleurs une écriture pianistique originale dont nous avons souligné certains aspects :

— utilisation du clavier dans toute son étendue,
— recherche de timbres, de sonorités par la virtuosité,
— arpèges, succession d'octaves martelées, gammes en tierces (mes. 257), succession de sixtes (mes. 207),
— mélodie ornée d'appogiatures (mes. 27 et 29), de petites notes (mes. 33), de trilles (mes. 180), de mordants (mes. 120),
— recherches harmoniques, dissonances (mes. 7) ou modulations imprévues (mes. 65 à 69),
— liberté, ondulation du mouvement musical qui s'expriment par les nombreux changements de rythme, de mouvement (mes. 36, 40 et 69), par le **rubato** (ritardando, accelerando) qui donne plus d'expression à la phrase mélodique (mes. 31, 67, 254 et 255).

La technique éblouissante de Chopin qui caractérise son œuvre « à la fois orageuse et suave, discrète et passionnée, langoureuse et forte », constitue l'héritage le plus précieux pour les musiciens du XIXe et du XXe siècles, en particulier pour Fauré, Debussy et Ravel.

LA CATHÉDRALE DE CHARTRES
ET SES GRANDES ORGUES

L'Ecole de musique de Chartres est très ancienne. Dès le XI[e] siècle l'Evêque Fulbert favorise le chant.

Au lendemain de l'incendie de 1194 qui détruisit presque entièrement la Cathédrale, l'édifice actuel est reconstruit en quelques années grâce aux ressources mises à la disposition du Chapître et à l'ardeur sans pareille de la population.

En 1350, les chanoines, désireux d'embellir leur Cathédrale, font construire des Orgues qui furent placées dans la galerie, du côté sud, où se trouvent celles d'aujourd'hui. Ces Orgues furent principalement réparées en 1373 et 1452.

En 1475, il fallut procéder à une restauration nouvelle que dirigea le frère Gombault Rogerie, novice de l'Ordre des Frères Prêcheurs.

En 1542 a lieu une grande réfection des orgues et la construction du magnifique buffet actuel, sur les dessins de l'organiste Robert Filleul. Mentionnons encore d'autres réparations sérieuses aux XVI[e] et XVII[e] siècles.

Ces Orgues que la Grande Révolution avait épargnées eurent beaucoup à souffrir de l'incendie de 1836, et c'est seulement en 1846 que Gadault, facteur d'orgues à Paris, les rétablit.

Revues seulement pour le mécanisme, en 1884 par la Maison Abbey, de Versailles, elles restaient fort incomplètes et bien des jeux devenus hors d'usage réclamaient une réfection complète et des additions importantes.

C'est le travail qu'en 1911 accomplit M. Gustchenritter continuateur de la Maison Merklin de Lyon. L'instrument comprenait alors 39 jeux, répartis sur 3 claviers à mains de 56 notes, un clavier de pédales de 30 notes et 16 pédales d'accouplement et de combinaison.

Pendant les deux guerres de 1914 et 1939, les orgues eurent beaucoup à souffrir. Les vitraux ayant été descendus pour être mis à l'abri, par leurs ouvertures béantes (la toile huilée ou le vitrex de remplacement ne tinrent pas partout), la pluie, la neige, le vent pénétrèrent dans la cathédrale et les endommagèrent.

Depuis 1950-1951, M. Maurice Gouault, maître-harmoniste de Paris, chargé de l'entretien de nos orgues, n'a pu effectuer que les réparations urgentes.

L'instrument devient alors presque inutilisable, les tuyaux se décomposent, les uns s'écrasent, les autres se cassent. Les jeux se bloquent, les notes tiennent. Sa défaillance est telle qu'à l'occasion d'une messe en présence du Chef de l'Etat, il faut faire appel à un orchestre.

Portant une véritable vénération à la Cathédrale de Chartres, M. Pierre Firmin Didot, membre de la Société nationale des amis de l'orgue, ne peut rester insensible à cette défaillance. Il décide en 1964 de sauver les Grandes Orgues.

Pour réussir ce sauvetage, il prend l'initiative de réunir autour de lui les personnalités environnantes et fonde l'Association pour la rénovation des Grandes Orgues de la Cathédrale de Chartres.

Son principal objectif est de recueillir les fonds nécessaires à cette rénovation. Une campagne de presse vient appuyer son action.

Dans les mois qui suivent, un brillant concert est organisé au Théâtre des Champs-Elysées, au bénéfice des Grandes Orgues.

L'orchestre national de l'O.R.T.F. assure son concours gracieusement, ainsi que Charles Munch et Nicole Henriot.

Cette soirée est placée sous le haut patronage de M. Georges Pompidou, alors Premier ministre, et de M. André Malraux.

En juin 1966, toujours au profit des Grandes Orgues, Herbert Von Karajan et l'orchestre philharmonique de Berlin donnent un concert en la Cathédrale de Chartres.

L'Action privée apporte ainsi son concours à l'Etat qui décide d'un budget pour entamer cette importante rénovation.

Le soin de ces travaux est confié au Facteur Gonzalès.

L'instrument passera ainsi de 3 à 4 claviers et de 39 à 70 jeux, et sera doté des perfectionnements les plus souhaitables.

D'autre part, la console du Grand Orgue comprendra une télévision à circuits fermés, reliée à deux caméras reflétant l'image des cérémonies et permettant ainsi à l'organiste une meilleure synchronisation.

Les travaux ont provoqué la réfection des voûtes de la Nef de la Cathédrale par l'Etat, durant le relevage du Grand Orgue, et ont incité les organismes locaux et la Caisse des Monuments Historiques à refaire complètement les éclairages intérieurs totalement défectueux et à améliorer les illuminations extérieures déjà prévues par la Municipalité.

La rénovation des Grandes Orgues de la Cathédrale de Chartres étant en voie d'achèvement, leurs inaugurations sont prévues les 5 et 6 juin prochain.

De nombreuses cérémonies, d'un éclat tout particulier seront organisées à cette occasion...

LA DAME A LA GUITARE

Ariel à Miranda : prends ce docile esclave de la
[musique
et garde-le en gage de l'amour de ton esclave ;
apprends-lui, comme seule tu le sauras, à ravir les sens
au point que le plaisir tourne à la peine et que l'esprit
[défaille.

C'est Ferdinand, ton Prince, qui t'en prie et qui m'en
[charge ;
accepte-le des mains du pauvre Ariel
en tribut silencieux de plus que je n'en saurais dire ;
Ariel, qui veille sur toi, et dont l'esprit
à travers toutes les métamorphoses
ne saurait viser en ce monde autre chose
que ton seul bonheur,
n'en concevant nul autre pour lui-même.

Car c'est lui qui déjà, guidé par l'Enchanteur,
s'il faut en croire le Prince des Poètes,
de la grotte de Prospéro jusqu'au trône de Naples,
traça le scintillant sillage à la nef qui te porta :
fanal, feu follet, météore ou vivante figure de proue.

Que tu meures, la lune en silence
qui défaille de phase en phase
n'est pas plus triste en sa nacelle
qu'Ariel délaissé sur la plage.

Que tu revives, sur cette terre,
et tel un astre à l'ascendant de ta naissance
Ariel invisible reprendra sa vigie
pour te guider sur l'océan de l'existence...

Car il s'est passé bien des choses
depuis le temps où vos amours défrayaient la légende,
sans que de jour en jour ni d'âge en âge
Ariel attaché à vos pas cessât jamais de vous servir.

En des temps plus heureux, mais aussi plus banals
qui se souvient encore des orages ?
Désormais inutile, Ariel en est réduit
pour je ne sais quelle péccadille, à ce déduit,
à ce malheureux corps où l'esprit croit découvrir sa
[tombe.

Dans sa prison, souffrez qu'il ose encore
pour prix de ses services et de sa longue peine
implorer cette aumône :
un sourire, aujoud'hui ; demain, une chanson.

***

Ce billet, accompagnant l'offrande d'une guitare, est écrit en octosyllables rimant deux à deux, sur un rythme iambique comportant les accommodements habituels, en deux mouvements symétriques de 42 et 48 vers respectivement, qui se découpent naturellement en éléments de quatre, six ou huit vers, dont la traduction respecte l'assemblage. En soi, il n'y a là qu'un exercice de virtuosité qui, au prix de quelques acrobaties syntaxiques et de quelques concessions aux exigences de la « **diction poétique** » — fustigée par les romantiques —, aboutit à l'effet musical recherché sans trop d'entorses à la vraisemblance du langage. Bien entendu, il ne reste **rien** de ces jeux de sonorité dans la traduction, et s'il se dégage par aventure, ici et là, une autre musique des pauvres assemblages de mots par lesquels nous nous efforçons de rendre le sens, les images, l'enchaînement des raisons, et surtout le développement de l'argument qui lie cette pièce au drame lyrique de **la Tempête.** C'est en quelque sorte fortuitement, la rime n'étant qu'une rencontre, et le quatrein d'octosyllabes (approchés un heureux hasard).

Si l'on voulait prendre un autre parti, c'est-à-dire reproduire au plus près le jeu des sonorités en ignorant plus ou moins complètement ce qu'il est convenu d'appeler « le sens » : on serait conduit à rechercher l'équivalent métrique le plus proche, l'agencement de rimes le moins exigeant, et la correspondance terme à terme la plus exacte, au moins au niveau des rimes et des assonances, ce qui nous amènerait en retour à nous demander si dans la prosodie classique et romantique anglaise la **marge de tolérance** est la même, au sujet de la rime, ou du rythme, ou de la combinaison des sons dans le vers, et si **l'écart,** d'une époque à l'autre, dans cette marge, ne traduit pas tout simplement une variation de **fréquence** dans le jeu des combinaisons possibles, à l'intérieur du vocabulaire. Ce qui reviendrait à définir la « **préciosité du style** » ou inversement sa « **banalité** » en fonction de l'espérance statistique du retour des mêmes associations phonétiques dans les mêmes circonstances. Il n'est pas besoin pour cela d'un ordinateur, il suffit du moindre « **dictionnaire des rimes** » qui vous donne l'inventaire des combinaisons habituelles. Et qui devrait suffire au premier rimailleur venu pour tourner un compliment à sa belle, avec ou sans accompagnement de guitare.

Mais il va sans dire qu'un tel parti ne conviendrait que pour la traduction d'un poème d'une langue à l'autre très voisine, puisqu'il faudrait que tous les éléments de la pâte sonore d'un vers y eussent la même définition : à commencer par la rime ; ce qui, entre le français et l'anglais n'est pas le cas, puisque le rapport s'établit en français sur l'identité de la consonne d'appui, et en anglais sur la différence, la finale étant identique, et composée d'un élément tonique augmenté ou non, en anglais, d'une syllabe hypermétrique, et en français d'un **e dit muet.**

Mais ce sont là des conventions abstraites. Où commence et où finit la rime, dans le poème qui nous occupe ? Dans certains cas très simples, celui des monosyllabes, il ne paraît pas y avoir de doute : **take** rime avec **sake, lot** avec **not, grave** avec **crave, moon** avec **swoon,** etc... Nous avons affaire ici à des rimes « masculines ». Dès qu'intervient l'écho d'une syllabe atone, l'hésitation commence : **token, spoken ; sorrow, morrow.** Mais parfois l'accord parfait se détraque au point de friser la dissonance : et il faut remonter beaucoup plus avant dans le vers pour reconstituer à peu près l'harmonie : **slave of thee, harmony ; only thou, spirit glow ; and command, Ferdinand ; Ariel, who - still pursue ; Naples he - trackless sea ; in her cell - Ariel ; o'er the sea, your nativity ; and Ariel still - and served your will ; the poor sprite is - some fault of his** - où la notion de rime se confond avec celle de rappel ou de simple assonance.

Par contre, et si, de toute évidence, le poète prend tant de liberté avec la rigueur des rimes pour augmenter d'autant son pouvoir de choisir et d'adapter la sonorité à l'image, il va de soi qu'il fait appel à d'autres ressources pour renforcer l'unité du vers ou de la stance, à commencer par **l'allitération** qui est le retour de la même consonne, ou du même groupe de consonnes, à l'initiale de syllabes accentuées dont la valeur vocalique est en général différente. Procédé en principe inverse de la rime, mais qui, se combinant avec elle, permet des renversements et des contrastes totalement indépendants des images visuelles évoquées, et du sens, bien que l'on prête souvent une valeur figurative quasi directe et naïve à de telles **onomatopées.** On est plus tenté d'y voir des rapports objectivement mesurables entre des sonorités concrètement définissables, sur le plan physique ou acoustique. Ainsi le jeu des sifflantes et du **th** dans l'enchaînement :

This slave of music, for the sake
Of him, who is the slave of thee

avec le très curieux rappel de sonorités : **of music - of him who is...** paraît beaucoup plus important que les pauvres rimes ; comme la quadruple allitération des sifflantes dans le dernier distique fortement rimé qui ferme le premier mouvement :

For his service and his sorrow
A smile to-day, a song to-morrow.

Sur les pentes des Apennins
balayées par les vents marins
parmi les bois endormis que berce l'hiver
l'ouvrier a choisi l'arbre écho
pour y creuser la table d'harmonie
qui vibrera au chant de l'univers :
au souvenir de l'automne passée,
à l'annonce du printemps qui s'approche,
aux bourgeons sur la branche, aux giboulées d'Avril
aux ombres de Juillet sous les bosquets qui chantent
et surtout à l'amour —
l'arbre épris de ses rêves
est tombé sans savoir, sans souffrir —
puissions-nous ainsi mourir —
pour revivre sous une autre forme
et renaître à de nouvelles joies
sous les doigts d'un artisan habile
à lui donner une âme qui résonne
et qui réponde d'une voix douce
à la douceur du chant qu'elle accompagne
par de justes accords :
née sous la plus belle étoile
la guitare se souvient des bois et des vallons
où la brise d'été murmurait ses oracles
parmi les vives frondaisons.
Car c'est là qu'elle a pris la secrète aptitude
à vibrer jusque dans ses moindres fibres
au frisson des multiples harmonies éparses
dans l'univers :
chant du ciel et chant de la plaine,
mille voix des rus et des fontaines,
clairs échos au creux des collines,
goutte à goutte de la source qui fuit,
cascades des oiseaux, vrombissement de l'abeille
clapotis de la pluie, litanie de la vague
souffle de la rosée, plainte du crépuscule —
c'est là qu'elle a surpris le secret de la Terre
celui qu'elle confie à l'espace infini
dans le froissement léger de son sillage
tandis qu'elle court sur son erre,
et que le jour cède à la nuit.
Ce qu'elle sait, elle le garde pour elle
fidèle à l'esprit qui l'habite
et ne se livre pas si vite :
elle ne parle que si l'envie l'en sollicite
à l'invite de doigts habiles
et ne laisse entendre que ce que savent déjà
pour l'avoir éprouvé ceux qui l'enjoignent de trahir le
[secret
d'une existence antérieure.
Et si flatteuse que soit sa réponse
à la perfection de la main qui la touche,
elle réservera les accents de sa plus noble prière
au seul être aimé entre tous.

d'après : P.B. SHELLEY.

Qui était la dame à la guitare ? Adressez-vous aux gens curieux des secrets d'alcove, qui vous diront son nom et son adresse, et si Mary Shelley était jalouse. Le motif, comme on dit en peinture, n'a vraiment ici aucune importance. Ce qui rentre par contre dans notre propos, c'est le thème central de la guitare, et la curieuse identification du poète avec l'instrument de musique ; puis, de proche en proche, avec l'arbre dans lequel le luthier a sculpté la guitare ; la forêt qui se souvient du passage des saisons, et pour finir, le chant de la terre que seuls peuvent entendre ceux dont l'oreille est accordée au mystère : Shelley n'est sans doute jamais allé plus loin, sauf peut-être dans l'**Ode au Vent d'Ouest,** où l'on trouve la célèbre apostrophe :

« **Make me thy lyre, ev'n as the forest is :** »

Fais de moi ta lyre, comme tu le fais de la forêt...

Si l'on peut trouver de la préciosité, de l'artifice, et même un rien d'afféterie un peu mièvre dans le billet qui accompagne la guitare, comme si Shelley s'ingéniait à parodier son propre personnage, il n'y a plus rien de tel dans l'**Ode** aux accents si poignants et si prophétiques. Entre la guitare et la lyre, Pierrot se métamorphose en Orphée.

Marc-André BERA.

J. S. BACH : L'ART DE LA FUGUE
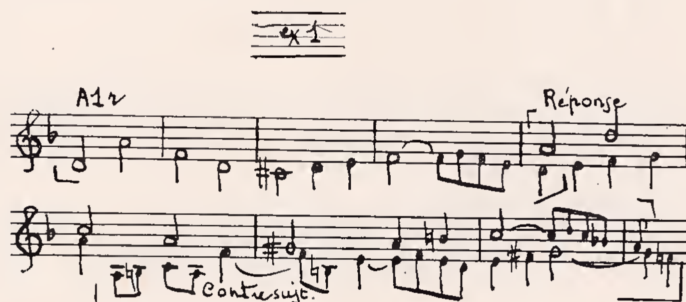
par Jean-Louis GAND

Cette analyse suit le plan général adopté par Marcel Bitsch dans son édition de l'Art de la Fugue (Durand édit.) (1)

GROUPE 1 : FUGUES SIMPLES
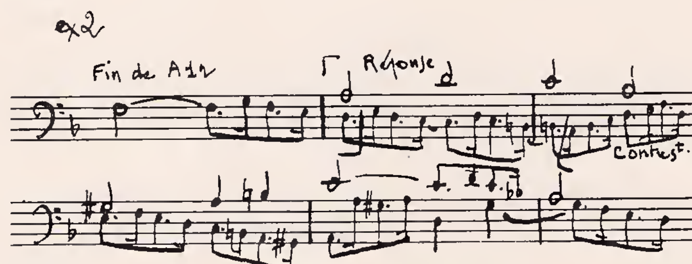
Fugue I

Fugue d'ouverture où le sujet principal, A1r, est exposé avec simplicité et se trouve répété avec insistance dans la tonalité de Ré mineur. Le contresujet qui accompagne la réponse ne réapparaît que fragmentairement.



Fugue II

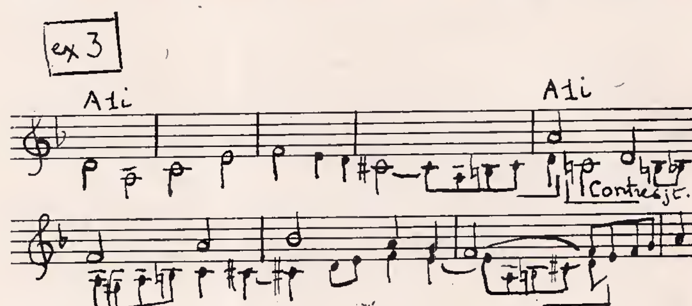
A la dernière mesure du sujet, A1r, apparaît un rythme pointé qui se poursuit en obstinato jusqu'à la conclusion et crée, par son dynamisme, un climat nouveau. Le contresujet, entièrement construit sur ce rythme à la française, ne revient ensuite que de façon fragmentaire.



Première apparition du sujet en majeur à la mesure 45.

Fugue III

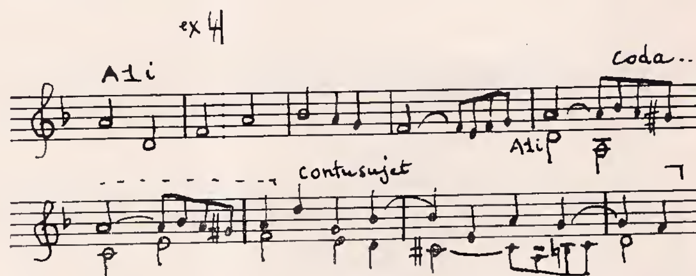
Sujet par mouvement contraire, A1 inversus ; l'exposition commence par la réponse. Cette fugue est éclairée par un contresujet chromatique très important dont les dessins parcourent toute la polyphonie.



Il faut remarquer aux mesures 23 et 29 une intéresssante modification mélodique du sujet (A2), qui sera utilisée définitivement dans les fugues du groupe 2.

Fugue IV

C'est la plus développée des quatre fugues simples ; le sujet inversus, **A1i**, est prolongé par une coda expressive (répétition d'une double broderie chromatique).



Les trois croches caractéristiques de cette coda donnent lieu à des divertissements assez longs, le plus souvent en forme de marches harmoniques (mes. 43 à 60 ; mes. 81 à 106). Le sujet subit une mutation mélodique (seconde agrandie en tierce) aux mesures 62 - 63, qui est répétée au cours des entrées suivantes et conduit à la tonalité éloignée de Si mineur (mes. 79). Noter la doublure du sujet en valeurs syncopées, successivement à la tierce (mes. 107) et à la sixte (mes. 111).

---

(1) Les sigles qui désignent chaque thème renvoient à la table thématique de la même édition. Voir aussi l'E.M. de février et mars.

GROUPE 2 : FUGUES-STRETTES

Dans ces fugues, les voix qui font entendre le sujet se superposent les unes aux autres dès l'exposition. Ces combinaisons, plus ou moins resserrées, ou strettes, se multiplient ensuite jusqu'à la conclusion.

Fugue V

Le sujet **A2**, rectus et inversus, est exposé en strette.

ex5

Une contre-exposition (mes. 17) reprend ces entrées dans un ordre différent. Le sujet se prête ensuite à de multiples canons. Remarquons à la mesure 33 le canon à deux temps entre **A2 rectus** et **inversus ;** la superposition simultanée des deux formes, dans les cinq dernières mesures ; les divertissements entièrement canoniques des mesures 53 et 65.

ex6

Fugue VI

Sujet **A2 rectus** et **inversus,** en valeurs normales et diminuées, exposé en strette.

ex7

La diminution introduit le rythme à la française auquel s'ajoutent bientôt les fusées de triples-croches qui donnent une grande vigueur rythmique à ce morceau. Les valeurs normales et diminuées du sujet se combinent ensuite pour former de nombreux canons à trois voix.

Fugue VII

Sujet **A2 rectus** et **inversus,** en valeurs normales, diminuées et augmentées. L'intérêt des combinaisons contrapuntiques est encore accru par l'emploi de l'augmentation. Celle-ci est entendue successivement aux quatre voix, du grave à l'aigu, tandis que lui sont superposées les valeurs normales et diminuées. Un mouvement ininterrompu de doubles-croches anime l'ensemble de la fugue.

ex8

GROUPE 3 : DOUBLES FUGUES

Dans chacune de ces fugues apparaît un sujet nouveau. D'abord exposé seul, il se superpose ensuite au sujet principal.

Fugue VIII, alla duodecima

Un nouveau sujet, **B,** très énergique, avec son saut d'octave initial et son mouvement de croches continues, est exposé aux quatre voix. Il se combine ensuite au sujet principal, **A1r,** en augmentation, dont les rondes s'opposent aux croches rapides du nouveau sujet (mes. 35).

ex9

A1r et **B** sont écrits en contrepoint renversable à la douzième de manière à pouvoir se combiner suivant deux dispositions différentes :

— La première apparaît à la mesure 35 ; **B** se trouve au-dessous de **A**.

— La seconde à la mesure 45 ; **B**, transposé à la douzième supérieure, est placé au-dessus de **A**.

De courts divertissements, qui utilisent les dernières croches du sujet, relient les différentes entrées.

Fugue IX, alla decima

Chacun des deux sujets est exposé séparément, en strette : d'abord le nouveau sujet **C**, qui dès la troisième entrée se présente sous la forme inversée ; puis (mes. 23) le sujet principal inversus **A2i**.

Vient ensuite la superposition des deux sujets. Ecrits en contrepoint renversable à la dixième, ils peuvent se combiner suivant deux dispositions différentes :

— Première disposition à la mesure 44 : **C** au-dessous de **A**.

— Renversement (mes. 52 et 66) ; **C** au-dessus de **A**, transposé à la dixième.

Le contrepoint renversable à la dixième permet en outre d'ajouter à la superposition des deux sujets la doublure de l'un d'eux :

— Le sujet principal est doublé à la sixte (entre le soprano et l'alto), tandis que C est entendu à la basse (mes. 75).

— **C** doublé à la tierce (exemple à la mes. 115).

Fugue X, à trois voix.

D, A3i, contresujet **Er.**

Cette fugue comprend quatre sections différentes.

a) Le nouveau sujet **Dr** est exposé sans contresujet.

b) A la mesure 39, réexposition de **Dr,** accompagné d'un contresujet **Er.**

c) A la mesure 94, exposition du sujet principal inversus, dont le rythme nouveau **(A3i)** rappelle celui du sujet **C** de la fugue précédente. **D** et son contresujet reviennent sur pédale de tonique (mes. 114).
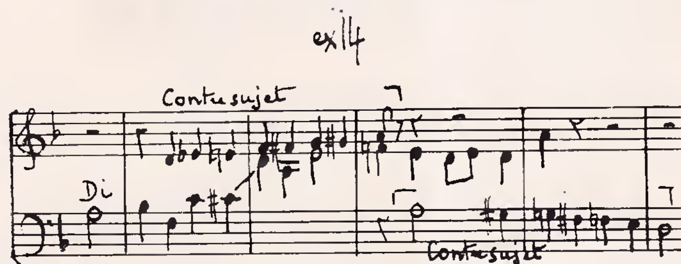
d) Dans la dernière section (mes. 124), superposition progressive des trois thèmes. **D** réapparaît d'abord seul, puis accompagné de **Er** (mes. 131). Enfin, la combinaison de **A3i, Dr** et **Er** est entendue à la mesure 147, reprise ensuite dans des dispositions différentes. La tonalité principale de Ré mineur est réservée pour les deux dernières entrées (mes. 170 et 182).

Fugue XI

Mêmes éléments thématiques que dans la fugue précédente, mais inversés. On peut distinguer quatre sections.

a) Exposition du sujet principal **A3 rectus,** sans contresujet **(A3** n'apparaissait dans la fugue X que sous la forme inversée).
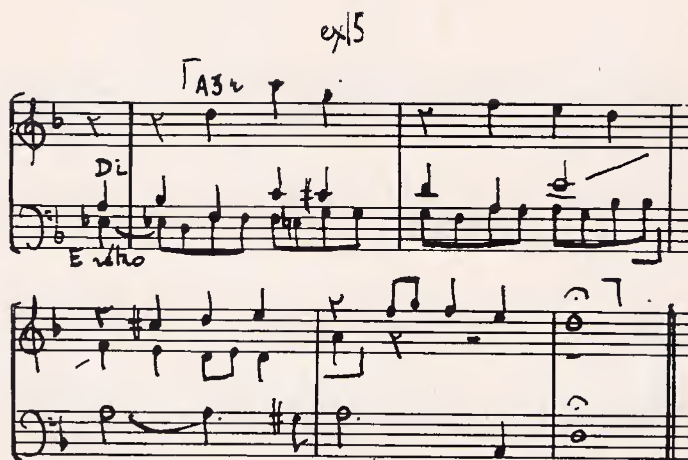
b) A la mesure 27, exposition de **D inversus**, accompagné d'un contresujet chromatique en noires, sur lequel sont construits plusieurs divertissements.



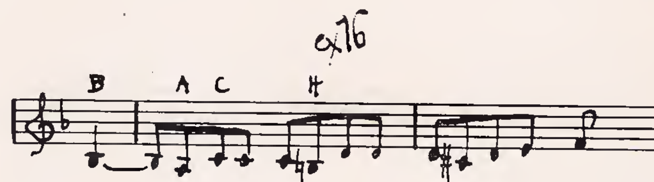
c) A la mesure 71, contre-exposition de **A3**, inversus, en commençant par la réponse.

d) A la mesure 89, réexposition de **Di**, accompagné d'un autre contresujet **(Erétro)** en croches, qui est le mouvement rétrograde du contresujet E de la fugue précédente.

Les deux sujets et les deux contresujets sont mêlés dans de longs divertissements qui aboutissent à la superposition de **A3r**, **Di** et **Erétro** dans la tonalité éloignée de Mi mineur (mes. 146). Aux mesures 158 et 164, **A3 rectus** et **inversus** simultanément. Peu avant la conclusion (mes. 175) la combinaison des trois thèmes est entendue au ton principal, reprise à la mesure 180 dans une autre disposition.



Noter la première apparition de la signature B.A.C.H. (mes. 90).



(à suivre)

NOTRE DISCOTHEQUE

par Jean MAILLARD

Alors que beaucoup d'entre nous — l'auteur de ces lignes entre autres — n'étaient encore que des teenagers, le dessinateur Cami, qui alimentait une spirituelle bande dessinée intitulée *La semaine camique* dans *L'Illustration,* proposait en guise de récréation un remake de *La machine à explorer le temps* de Wells sous le titre insolite *L'écrevisse à rebrousser les siècles.* Notre propos est évidemment sérieux et s'adapterait d'ailleurs difficilement au style inimitable et inimité de Cami.

L'idée d'une « écrevisse à rebrousser musicalement les siècles » me séduit cependant assez, du moins sous forme d'expérience pour cette livraison, car elle permettra de parler en premier lieu de contemporains généralement relégués en fin de rubrique et auxquels le lecteur ne parvient qu'après une lecture souvent épuisante et par là même méritoire, où les méandres de la pensée du rédacteur le disputent aux chausse-trapes des bilans et crédits lesquels sont — pour le professeur d'Education musicale comme pour tout Français moyen — le détestable et diabolique nerf de la guerre. Les malheureux contemporains sont donc généralement abordés alors même que le valétudinaire crédit annuel est proprement pompé, absorbé, englouti, liquidé, lessivé, balayé par les projets d'achats suscités par ces présentations alléchantes dont *L'Education Musicale* a le secret !

***

Dans cette perspective, la Collection ERATO-O.R.T.F., dont les références mêmes sont gages de qualité, s'enrichit d'un vingt-quatrième disque consacré à la MUSIQUE CONTEMPORAINE : l'Orchestre National de l'O.R.T.F. sous la direction du compositeur exécute deux œuvres de GILBERT AMY. Un *Chant pour orchestre* (1968) et des *Trajectoires* (1966) qui, en fait, sont une espèce nouvelle de concerto pour violon et orchestre au cours duquel le soliste, Gérard Jarry, se trouve selon la formule même de Jean-Pierre Derrien, « alternativement Membre d'un tout composite et Acteur indépendant par rapport à l'orchestre ». Il est vrai que le même commentateur avance que cette composition n'est pas un concerto !... Alors, qui croire ? sinon soi-même et inviter l'amateur à entendre et écouter ces deux pages insolites qui font de la formation symphonique un véritable Janus à double face (1).

Le présent est aux Collections et la Maison ERATO, associée pour le disque précédent avec l'O.R.T.F. ouvre ici le catalogue Salabert pour présenter plusieurs pages caractéristiques de la JEUNE MUSIQUE ROUMAINE. Qu'on ne se leurre pas, il ne s'agit en aucune façon de quelque programme plus ou moins bien folklorisant, mais d'une véritable révélation comme celle que nous devons aux Polonais depuis deux ou trois lustres. En l'occurence, toute une féérie sonore de recherches réellement musicales dues à ANATOL VIERU (1926) dont les improvisations au départ du premier Prélude du *Clavier bien tempéré,* intitulées *Museum Music* (1968) déploient mille magies instrumentales ; à STEFAN NICULESCU (1927) avec *Formants* (1968) pour 17 cordes solistes habilement imprégnées de souvenirs électro-acoustiques ; à TIBERIU OLAH (1928) dont les *Translations* pour 16 cordes (1969) également mêlées d'éléments électroniques, ont des titillations ou des pizzicati qui sont la transposition contemporaine, classiquement illuminée, des *Métamorphoses* de R. Strauss ou de souvenirs de Webern. Avec Mihai MITREA-CELERIANU, né à Bucarest en 1935, nous pénétrons dans un monde de jolies sonorités et de résonances peut-être déjà entendues ou pressenties chez Boulez ou Stockausen mais dont le présent *Seth,* daté de 1969, est un nouvel et savoureux témoignage. Les *Polymorphies 5 x 7* pour sept exécutants (1969) qui terminent le programme sont dues au benjamin du groupe, Costin MIEREANU (1943). Bien que se souvenant de John Cage, elles cèdent à la vacuité relative de l'aléatoire et se délivrent mal des baillements canins et des zonzons anophéliques : cette page s'achève par un curieux cocktail polyphonique où la *Bourrée* de la *Partita* en mi pour violon seul frotte contre le thème initial du *Second Brandebourgeois* à la flûte à bec, à la *Marche turque* et autres bribes de réminiscences classiques fugaces... L'éventail offert par ce disque est sans conteste révélateur d'options et séduisant par sa variété : un bravo très particulier aux interprètes de l'Ensemble Ars Nova animé par Marius Constant (2).

Musiques modernes :

Une réédition attendue chez PHILIPS vient à temps remettre en place notre organe de Corti toujours friand de sonorités choisies : FLORENT SCHMITT (1870-1958) avec son opulente *Tragédie de Salomé* dans la somptueuse version de 1911 prend sa dimension réelle de grande page classique après les disques précédents. Paul Paray dirige également la *Danse des sept voiles* de la *Salomé* de RICHARD STRAUSS (1864-1949) tandis que cette gravure est complétée par une exécution pleine de panache de *Don Juan* du même compositeur par le Minneapolis Symphony Orchestra sous la baguette d'Antal Dorati (3).

Le génial amateur que fut CHARLES IVES (1874-1954) est encore mal connu du public français en dépit d'un disque qui lui est déjà consacré chez PHILIPS : voici à nouveau ses trois beaux *Paysages de la Nouvelle-Angleterre,* composés entre 1912 et 1914. Sans pouvoir imaginer un parallèle avec Erik Satie, on ne

peut se retenir d'admirer les agrégats prémonitoires, les contrepoints raffinés tissés par ce visionnaire. Le Boston Symphony Orchestra conduit par Michael T. Thomas sert également avec ferveur un autre pionnier de la musique américaine, moins encore connu de nos compatriotes, CARL RUGGLES, injustement dédaigné par nos grands dictionnaires à l'exception de Fasquelle qui le mentionne à la rubrique *Etats-Unis*. Doyen des pionniers, il est né en 1876 dans le Massachussetts. *Sun-treader* (1933) ici enregistré est peut-être son œuvre la plus ambitieuse dont la polyphonie drue, angoissée, aux stridentes dissonances, révèle une nature généreuse et mystique (4).

J'ai eu récemment, dans ces colonnes, le plaisir de saluer le talent de Katia et Marielle Labèque à propos de leur enregistrement des *Visions de l'Amen* d'Olivier MESSIAEN. Démonstration nouvelle de leur technique irréprochable, agressive et colorée dans la *Sonate pour deux pianos et percussion* de BELA BARTOK, pour laquelle ces deux artistes sont merveilleusement entourées de Sylvio Gualda et Jean-Pierre Drouet à la batterie. Cette nouveauté ERATO est heureusement complétée par les sept pièces du *Mikrokosmos* transcrites pour deux pianos et réunies en Suite par Bartok lui-même : un plaisir pour l'auditeur tant la qualité de l'interprétation et la qualité de la gravure sont irréprochables ; la présentation de Jean Roy est excellente (5).

Musiques romantiques :

Nouvelle révélation pour nombre d'entre nous, à n'en point douter, que cette anthologie de l'œuvre de SERGE LIAPOUNOV, né en 1859, mort à Paris en 1924 et dont le nom restait jusqu'alors (pour moi du moins !) obscurément dans l'ombre de Balakirev au sein de l'extraordinaire Cénacle Bélaïev. La notice pertinente et passionnante de M. R. Hofmann est une parfaite introduction à ce choix varié qui réunit le *Concerto n° 2 pour piano* interprété par Alexandre Bakhtchiev et l'Orchestre Symphonique de la Radio soviétique dirigé par Boris Khaikine ; la *Fantaisie op. 28 sur des thèmes ukrainiens* par le même soliste et l'Orchestre symphonique du Comité cinématographique de l'U.R.S.S. dirigé par E. Khatchaturian. Alexandre Bakhtchiev complète le programme avec deux *Préludes*, une *Mazurka* et une étude d'exécution transcendante (*Berceuse*) toute imprégnée du souvenir de Liszt, dont ne s'est jamais défendu l'auteur. C'est un enregistrement E.M.I. LA VOIX DE SON MAITRE (6).

Sous la même marque, Nathan Milstein signe deux interprétations du *Concerto en mi mineur op. 64* de MENDELSSOHN, un peu bousculé à mon gré, et du *Concerto en ré majeur op. 35* de TCHAIKOVSKY où le brio du soliste et l'âpreté de son archet s'expriment plus aisément. Il est accompagné ici par l'Orchestre Symphonique de Pittsburg dirigé par W. Steinberg, et là par The Philharmonia Orchestra sous la baguette de Léon Barzin (7).

Les seize ravissantes *Valses op. 39* pour piano de JOHANNES BRAHMS (1865) sont le seul témoignage de l'activité créatrice du maître allemand dans ce répertoire pianistique entre 1863 et 1878. Ce gracieux intermède dans sa production est interprété avec les qualités qu'on imagine par György Sebök pour le compte d'ERATO ; le disque est complété par les *Six Klavierstücke op. 118* (1893), confidences étonnantes de lyrisme et de pudeur, qui mériteraient une plus large audience chez les pianistes (8).

En parallèle à la face initiale du Brahms les *Valses* de FREDERIC CHOPIN dans leur quasi-totalité. Le disque porte néanmoins avec raison « INTEGRALE DES 19 VALSES » puisque n'y manque que la *Valse en Si bémol* de 1848, qui appartient comme on sait à une collection privée. L'interprétation d'Adam Harasiewicz a tout le caractère fashionable, l'aristocratique élégance soumise à une vie intérieure intense requises pour une interprétation valable de ces pages (9).

La *Symphonie Fantastique* bénéficie d'une interprétation qui obtiendra sans doute les suffrages des puristes sinon ceux des berlioziens avec l'Orchestre National de l'Opéra de Monte-Carlo que dirige Louis Frémaux (10), mais les *Six Ouvertures* de WEBER, présentées encore par ERATO séduiront par leur élégant brio et la fougue sympathique avec laquelle Theodor Guschlbauer enlève l'Orchestre Symphonique de Bamberg (11).

La marque britannique DECCA présente, dans la série ACE OF DIAMONDS une démonstration assez spectaculaire des possibilités de l'orgue de la cathédrale métropolitaine du Christ-Roi de Liverpool, dont on regrette de ne pas trouver la composition sur la notice. Disque ambitieux puisqu'il prétend encore présenter ici, unis autour d'un *Choral-Prélude* de BACH (*Liebster Jesu, wir sind hier*) quelques pages caractéristiques de l'orgue moderne français (MESSIAEN, BERVEILLER, WIDOR, TOURNEMIRE) interprétées par une Jeanne Demessieux un peu pressée et par Flor Peeters, que complètent les *Invocations op. 35* de WILLIAM MATHIAS, dont le patronyme est illustre en Alsace, mais qui est cependant un jeune Gallois de bonne souche, assistant de musique en la sympathique Université de Bangor. C'est Noël Rawsthorne qui interprète cette dernière œuvre, riche de substance et de ferveur (12).

Musique classique :

Aux nouveautés de HAYDN que nous nous sommes réjouis de saluer récemment viennent s'ajouter diverses œuvres distribuées par CLASSIC, E.M.I. LA VOIX DE SON MAITRE et A. CHARLIN. La première marque associe les deux frères avec un disert et bien allant *Divertimento en ré majeur* daté de 1782 dû à MICHEL (1737-1806), tout imprégné de l'esprit de son aîné JOSEF (1732-1809) sont la *Symphonie n° 22* (avec son grave initial qui l'a faite nommer *La philosophie*) jouit d'une interprétation claire et irréprochable de l'Orchestre de Chambre de Munich dirigé par Hans Stadlmair (13).

Le second disque réunit des pages assez inattendues de l'auteur de *La Création* et par là-même attayantes, d'autant qu'elles bénéficient d'une exécution tout à fait remarquable : Robert Veyron-Lacroix dans le *Concerto en ut majeur pour clavecin et orchestre* et dans le *Double concerto en fa majeur pour violon, clavecin et orchestre* où il dialogue avec Gérard Jarry, tous deux étant accompagnés par l'Orchestre de Chambre de Toulouse dirigé comme on sait par Louis Auriacombe. Ce programme s'achève par la *Sonate en mi bémol op. 4* où les deux solistes déjà nommés le disputent en verve à Georges Barboteu, Gilbert Cousin (cornistes) et Michel Tournus (cello), (14). Et voici

enfin, signé A. CHARLIN, des MUSIQUES DE CHASSE du maître viennois avec la *Symphonie n° 72 en ré majeur* (*La Chasse*), le *Concerto en mi bémol majeur* pour deux cors et orchestre et la *Cassation en ré majeur*, par l'Orchestre de Chambre de Cologne dirigé par H. Müller-Brühl (15).

Le célèbre *Concerto pour deux trompettes et cordes* d'Antonio VIVALDI attire l'attention sur une gravure caractérisée par son éclectisme. Elle est en même temps une démonstration des qualités de l'Ensemble I MUSICI, en pleine jeunesse, puisqu'on va fêter bientôt son vingtième anniversaire. J'ai apprécié l'éventail esthétique qui réunit les noms d'ALESSANDRO SCARLATTI (1660-1725), GIORDANI (1740-1816) et ROSSINI (1792-1868). Une telle réalisation est certes séduisante et efficace dans nos discothèques obligatoirement limitées par le temps et la chronologie : survol rapide de l'Ecole italienne en œuvres de courte durée. La présence du *Concerto en la majeur* p. 222 pour violon principal et violon écho m'a particulièrement intéressé. PHILIPS (16).

Maxence Larrieu accompagné à la harpe par Martine Géliot nous offre un régal de choix avec les deux ravissantes petites *Sonates K. 14* et *K. 15* et l'*Andante K. 315* de ce MOZART qu'on prétend n'avoir pas aimé la flûte... La *Sonate en fa majeur* de J.B. LOEILLET (1680-1730) et la *Sonate op. 1 n° 2* en sol mineur de HAENDEL occupent l'autre face : une flûte excellente de rondeur ; de volubilité, d'élégance, entre autres dans les multiples agréments greffés sur Loeillet selon la tradition même. C'est là une démonstration de virtuosité de bon aloi et qui ne peut que séduire nos jeunes auditoires. CLASSIC (17).

Il convient de souligner la remarquable réussite de CHANT DU MONDE qui présente, en volume 3 de ses MUSIQUES ANCIENNES un concert éclectique de l'Ensemble Madrigal de Moscou avec Lydia Davydova et Rouzanna Lissitsian, sopranos, Karine Lissitsian, mezzo, Rouben Lissitsian, ténor et Alexandre Toumanov, baryton, soutenus par un groupe instrumental conduit par Andrei Volonski. La période couverte s'étend de la Renaissance (B. DUCIS, H. FINCK, H. NEUSIDLER, J. ECCARD, H.L. HASSLER) au Baroque (PRAETORIUS, BODENSCHATZ, SCHEIDT, SCHEIN, SCHUTZ) : les noms cités sortiront pour nombre d'entre nous pour la première fois d'une colonne de dictionnaire : je puis affirmer que ce sera pour le plus grand plaisir des amis de la musique, tant l'alternance des pièces instrumentales et vocales, la qualité de l'exécution sont « du goût de ceux qui l'ont exquis » (18).

***

Cette discothèque s'achève sur une gravure de choix par ses qualités techniques, par l'authenticité, la pureté et la variété des pièces présentées. Il s'agit du Volume 8 de l'ARTE FLAMENCO publié par ERATO aux soins de Robert J. Vidal. En l'occurence, des *Cantes de Cadiz*, évocation des chants multiples et pleins de musique qu'on entend à Santa Maria, à Corralon, à La Vigne, à la Croix Verte ou à Hercules, tous ces vieux quartiers de Cadix qui recèlent des trésors du chant andalou interprété ici par Aurelio Sellé, Manolo Vargas, Antonio Carmona, Nino del Solano ou Pericon de Cadiz soutenus à las « palmas » par Pepin Cabrales et Luis el Compare et à la guitare par Andreas Heredia (19).

CATALOGUE

(1) **GILBERT AMY.** Chant pour orchestre, Trajectoires p. violon & orchestre.
(30/33 ERATO-O.R.T.F. STU 70 593)

(2) **Jeune musique roumaine. Anatole Viéru** (Museum Music), **S. Niculescu** (Formants), **T. Olah** (Translations), **M. Mitrea-Célerianu** (Seth), **C. Miéreanu** (Polymorphes 5× 7).
(30/33 ERATO-SALABERT STU 70 630)

(3) **FLORENT SCHMITT.** La Tragédie de Salomé.
RICHARD STRAUSS. Danse des sept voiles de Salomé, Don Juan.
(30/33 PHILIPS PLAISIR DU CLASSIQUE GU 131 055 DSY)

(4) **CHARLES IVES.** Tree places in New-England.
C. RUGGLES. Sun-Treader.
(30/33 D.G.G. 2 530 048 GU)

(5) **BELA BARTOK.** Sonate pour 2 pianos & percussion, Sept pièces de Mikrokosmos.
(30/33 ERATO STU 70 642)

(6) **S. LIAPOUNOV.** Concerto n° 2 p. piano & orchestre, Fantaisie p. piano sur des thèmes ukrainiens, Préludes, Mazurka, Etude.
(30/33 I.M.E. PATHE-MARCONI C. 06 391 315)

(7) **F. MENDELSSOHN.** Concerto en mi min. op. 64 p. violon & orch.
P.I. TCHAIKOVSKY. Concerto en ré majeur op. 35.
(30/33 EMI V.S.M. C 05 380 430)

(8) **J. BRAMHS.** Valse op. 38 v.o. 2 mains, 6 Klavierstücke op. 118.
(30/33 I.M.E. PATHE-MARCONI C 06 391 315)

(9) **F. CHOPIN.** 19 valses.
(30/33 ERATO FIORI MUSICALI 8 046 GU)

(10) **H. BERLIOZ.** Symphonie fantastique.
(30/33 ERATO FIORI MUSICALI 8 045 GU)

(11) **C.M. VON WEBER.** Ouvertures du Freischütz, d'Obéron, Euryante, Abu-Assan, Jubel, Peter Schmoll.
(30/33 ERATO STU 70 568)

(12) **Musique d'orgue. J.S. Bach** (Choral-prélude BWV 731), **O. Messiaen** (L'ascension III), **J. Berveiller** (Mouvement), **C.M. Widor** (Toccata de la Symphonie V), **C. Tournemire** (L'orgue mystique, suite n° 24). **W. Miathias** (Invocations).
(30/33 DECCA, ACE OF DIAMONDS SDD 236)

(13) **JOSEPH HAYDN.** Symphonie n° 22 (Le philosophe).
MICHEL HAYDN. Divertimento en ré majeur.
(30/33 CLASSIC 991 076 GU)

(14) **JOSEPH HAYDN.** Double concerto p. clavecin, violon & orch., Concerto en ut majeur p. clavecin & orchestre, Sonate op. 4 p. violon, alto, 2 cors & clavecin.
(30/33 E.M.I. V.S.M. C 063-10981 GU)

(15) **JOSEPH HAYDN.** Musiques de chasse : Symphonie n° 72 « La chasse », Concerto p. 2 cors et orchestre, Cassation en ré majeur.
(30/33 CHARLIN CL 38 st. compat.)

(16) **A. VIVALDI.** Concerto à 2 trompettes P. 75, Concerto à 2 violons (écho) P. 222.
A. SCARLATTI. Concerto grosso n° 3.
T. GIORDANI. Concerto p. clavecin en ut majeur.
G. ROSSINI. Sonate à 4 en ut majeur.
(30/33 PHILIPS 6526 021 GU)

(17) Récital Maxence Larrieu (flûte) & Martine Géliot.
J.B. LOEILLET. Sonate en fa majeur.
G.F. HAENDEL. Sonate en sol mineur.
W.A. MOZART. Sonate en do majeur K. 14, Sonate en si b. majeur K. 15, Andante en ut majeur W. 315.
(30/33 CLASSIC 991 080 GU)

(18) **L'allemagne de la Renaissance au Baroque.** Concert d'œuvres vocales & instrumentales de **J. Eccard, Bodenschatz, Praetorius, H. Neusidler, Schütz, Ducis, Finck, Schein, Scheidt & H.L. Hassler.**
(30/33 CHANT DU MONDE LDX 78 442 GU)

(19) **Arte Flamenco n° 8 : Cantes de Cadiz.**
(30/33 ERATO EAF 1058)

MORCEAUX IMPOSÉS DANS LES COURS MOYENS ET SUPÉRIEURS AUX CONCOURS DE JUIN 1970

FLUTE

Supérieur

Agen : Andante et Scherzo (Ganne).
Belfort : Ballade (Perichon).
Boulogne-s-Mer : Divertissement Pastoral (Mazellier).
Bourges : Largo 1re Sonate si min. (J.-S. Bach). Concerto
Brest : Concertino (Tomasi).
Douai : 3e Mouvement Concerto (J. Ibert).
Grenoble : M.
Lille : Andante Pastoral et Schersettino (Taffanel).
Limoges : 1er Mouvement Concerto en Sol (Quantz).
Lyon : M.
Manosque : Final Concerto Sol Maj. (Mozart). Andante et Scherzo (Ganne).
Maubeuge : 1er Mouvement Concerto Ré Maj. (Haydn).
Mulhouse : Sonatine (Sancan).
Orléans : Fantaisie italienne (Bozza).
Paris (arrondissements) : Sarabande Sonate la min. (J.-S. Bach). Sonatine (Arrieu).
Rouen : M.
St Quentin : 1er et 2 Mouvements Sonate en Fa (Kuhlau).
Toulouse : M.

Excellence

Boulogne-s-Mer : Sonate (Hindemith).
Orléans : Sonatine (Dutilleux).
Paris (arrondissements) : Largo 1re Sonate si min. (J.-S. Bach). Sonatine (Dutilleux).

HAUTBOIS

Degré Moyen

Aix-en-Provence : 2e et 3e mouvements du concerto (Haydn) - **Belfort** : Concerto (Haendel) - **Douai** : 1er et 2 mouvements sonate (Poulenc) - **Grenoble** : 1re Sonate (Haendel) - **Lille** : Fantaisie Pastorale (Bozza) - **Limoges** : Sonate ut mineur (Haendel) - **Lyon** : Pastorale (Maugué) - **Mulhouse** : Moyen A : Gambades (Coriolis) ; Moyen B : Gambades plus Eglogue (Foret) - **Orléans**: Sicilienne et Final 8e Concerto en Si bémol (Haendel) - **Rouen** : Concerto, op. 7 (Albinoni) - **Rennes** : Pièce hautbois (Pascal) - **Saint-Quentin** : Grave et Allegro Concerto sol mineur (Haendel) - **Toulouse** : (idem).

Fin d'Etudes
(Eventuellement Supérieur A)

Aix-en-Provence, Lyon, Rouen, Toulouse : M.
Mulhouse : 1er Mouvement concerto (Haydn).

Supérieur

Agen : 1er Mouvement Concerto (Cimarosa) - **Amiens** : Fantaisie Pastorale (Bozza) - **Brest** : Pastorales variées (Lamy) - **Bourges** : 1er mouvement du 8e Concerto (Haendel) ; numéros 2, 8, 7 des 9 Esquisses (Dubois) - **Grenoble** : M. - **Le Mans** : 3e Mouvement Sonate la mineur (Telemann) ; 1er et 2e mouvements Sonate (Dutilleux) - Lille, Lyon, Rouen, Toulouse, Toulon : M - **Limoges** : Neumes (Ohana) - **Maubeuge** : Fantaisie Pastorale (Bozza) - **Mulhouse** : Elégie et Danse rustique (Golestan) - **Rennes** : Suite française (Bitsch) ; Traits du Prince Igor (Borodine).

Excellence

Orléans : Concerto ré mineur (Marcello-Bach).

CLARINETTE

Degré Moyen

Aix-en-Provence : Cantilène (Decruck) - **Alès** : Récit et Danse (Le Gron) - **Amiens** : Cantilène (Decauck) ; Etude n° 2 (Sembler-Colleyr) - **Belfort** : Récit et Impromptu (Dautremer) - **Boulogne-sur-Mer** : 2e et 3e mouvements de la 7e Sonate (Lefébure) - **Bressuire** : Solo de concours (Bousquet) - **Brest** : Fantaisie (Gaubert) - **Douai** : Sarabande et Thème varié (Hahn) - **Givet** : Nocturne (Tomasi) ; Volière (R. Loucheur) - **Grenoble** : Tarentelle (Corniot) - **Le Mans** : Solo de Concours (Messager) - **Lille** : Petite Suite clarinette seule (Arma) - **Limoges** : Badinerie (Dervaux) - **Lyon** : Duo concertant (Molhaud) ; Adagio du 1er Concerto fa mineur (Weber) - **Manosque** : 7e Sonate (Lefebure) - **Maubeuge** : Prélude et Scherzette (Depelsenaire) - **Mulhouse** : Moyen A : Larghetto Concerto (Mozart) ; Moyen B : Cantilène (Decruck) - **Orléans** : Sarabande et Allegro (Growlez) - **Paris (arrondissements)** : Moyen A : Récit et Danse (Lesron) ; Moyen B : Récit et Impromptu (Dautremer) - **Rouen** : Mélodie et Scherzetto (Coc-

quard) - **Saint-Quentin** : D'un troubadour (Desenclos) - **Toulon** : Sarabande et Thème varié (Hahn) - **Toulouse** : Fantaisie orientale (d'Ollonne) - **Vannes** : Concerto ut mineur (Weber).

Fin d'Etudes

(Eventuellement Supérieur A)

Alès : Allegro et Andante du Concerto (Mozart) - **Belfort** : Fantaisie orientale (d'Ollonne) - **Lons-le-Saunier** : 1[er] mouvement Concerto (Stamitz) ; Concerto bref (Vachey) - **Mulhouse** : Concertino Mi bémol (Weber) - **Toulon** : Fantaisie orientale (d'Ollonne) - Aix-en-Provence, Grenoble, Lyon, Rouen et Toulouse : M.

Degré Supérieur

Agen : Fantaisie (Lefebure) - **Amiens** : Récit et Impromptu (Dautremer) - **Belfort** : Fantaisie-Ballet (Mazellier) - **Brest** : Concertstuck (Gallois-Montbrun) - **Douai** : Rhapsodie (Debussy) - **Grenoble** : Concerto (Copland) - **Lille** : Triptyque (Dondeyne) - **Limoges** : Ballade en ré mineur (Le Boucher) - **Manosque** : Solo de concours (Rabaud) - **Maubeuge** : Concertino ré bémol (Depelsenaire) - **Mulhouse** : Solo de concours (Messager) - **Orléans** : Fantaisie orientale (d'Ollonne) - **Paris, arrondissements** : Introduction et Rondo (Widor) - **Rennes** : Concerto n° 2, op. 74 (Weber) - **Saint-Quentin** : Sarabande et Thème varié (Hahn) - Lyon, Rouen et Toulouse : M.

Excellence

Bourges : 2[e] et 3[e] mouvements Concerto (Mozart) ; Rêveries (Bernier) - **Douai** : Final 1[er] Concerto (Weber) ; Divertimento dell incertezza (Aubin) - **Maubeuge** : Sarabande et Thème varié (Hahn) - **Orléans** : Concerto (Mozart) ; Air tendre et varié (Hubeau) - **Paris, arrondissements** : Rhapsodie (Debussy).

C.A.E.M. — SESSION 1971

C.A. à l'Education Musicale - session de 1971.

Les épreuves écrites du certificat d'aptitude à l'éducation musicale et à l'enseignement du chant choral commenceront aux dates suivantes :

1re partie : le jeudi 29 avril 1971 à 8 h, à la Maison des examens, rue de Domrémy, 94 - Arcueil (métro Laplace).

2e partie : le jeudi 3 juin 1971, à 8 h, Maison des examens, rue de Domrémy, 94 - Arcueil (métro Laplace).

L'appel des candidats et candidates aura lieu à 7 h 30.

BREVET ELEMENTAIRE

Programme limitatif pour les sessions de 1971.

Liste des chants imposés :

a) Rouget de Lisle : « La Marseillaise », premier couplet (version officielle) ;

b) Gabriel Pierné : « Izéyl », aubade ;

c) Saint-Saëns : « Ascanio », air de Colombe (acte II, scène III) ;

d) Vincent d'Indry : « L'Etranger », ronde populaire (acte I, scène I) ;

e) « Par un beau clair de lune », chant populaire du Nivernais.

(B.O.E.N. n° 16, du 22-4-71, p. 1047.)

Pauvres candidats qui ne sont avertis que maintenant...

CLASSEMENT DES MAITRES AUXILIAIRES

Les maîtres auxiliaires relevant de la direction chargée des personnels enseignants sont classés en trois catégories, d'après les titres ou diplômes qu'ils possèdent.

Première catégorie. — (Indice brut : 340-570) : Titulaires du C.A.E.M.

Deuxième catégorie. — (Indice brut : 300-490) : Titulaires du C.A.E.M., degré élémentaire.

Troisième catégorie. — (Indice brut : 235-405) : Maîtres auxiliaires non pourvus de titres exigés pour le classement en 1re et 2e catégorie.

(B.O.E.N. n° 15, du 15-4-71, p. 998.)

A l'occasion du cinquantenaire de la mort du compositeur, offrez-vous la visite de

L'EXPOSITION SAINT-SAËNS

Ses œuvres, ses interprètes, ses amis

ouverte jusqu'au 31 mai 1971 au Château-Musée de Dieppe (tous les jours sauf le mardi, de 10 à 12 h et de 14 à 18 h).

Réalisée avec le fonds Saint-Saëns du Musée de Dieppe, cette exposition groupe une très complète iconographie du compositeur, de nombreux objets, meubles et souvenirs personnels, et montre ses relations avec les musiciens de son temps, ceux-ci de Berlioz à Charles Lecocq... par le moyen de photographies et surtout d'autographes.

« Prof. cert. Ed. Muscale, désirant, pour cause santé, reconversion dans Conserv., Ecoles de mus., enseignerait Solf., Ecriture, Orgue, Hist. mus., etc. Etudierait égalem. toute autre propos. d'emploi (accompagn. instr., représent. mat. éd. mus., etc.) Prière écrire à revue qui transmettra. »

N° de Commission Paritaire : 28.511

Imprimé en France

Publicivit - Melun - 437-29-28 Dépôt légal 2e trim. 1971 Directeur-Gérant : A. MUSSON